ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΑΝΗΡ

Étude sur les Scènes de la Vie Intellectuelle figurant sur les Monuments Funéraires Romains

---

THÈSE COMPLÉMENTAIRE

POUR LE DOCTORAT ÈS - LETTRES

présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris

par

Henri Irénée MARROU

Ancien Élève de l'École Normale Supérieure,
Ancien Membre de l'École Française de Rome.

GRENOBLE

Imprimerie ALLIER Père & Fils

26, Cours Jean-Jaurès, 26

1937

A

CHARLES GOUVERNEUR PAULDING

ΤΩΝ ΕΝ ΡΩΜΗ ΜΝΗΣΑΜΕΝΟΣ ΛΟΓΩΝ

INTRODUCTION

Le présent travail [1] s'est développé en marge des recherches qui ont abouti, d'autre part, à ma thèse sur *saint Augustin et la Fin de la Culture antique*. Je voulais savoir ce qui, au temps de l'Empire romain, représentait l'équivalent de ce que nous appelons aujourd'hui la « culture » intellectuelle. L'objet propre de mon enquête était le contenu même de cette notion de culture. Mais, comme il est naturel, ma curiosité fut bientôt tentée de s'étendre au delà. Je ne pouvais me former un jugement sur la culture des Romains de

[1] Une première rédaction en avait été soumise en juin 1932 au jugement de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres à titre de Mémoire de Sortie de l'Ecole Française de Rome. L'accueil favorable qu'elle reçut m'a encouragé à la reprendre et à la compléter sous la forme présente (Cf. A. Merlin, *Comptes-Rendus des Séances de l'Académie des Inscriptions*, 1933, p. 111-113; Ch. Picard, *Revue des Etudes Latines*, 1934, p. 193-194; 1935, p. 172). J'ai, d'autre part, esquissé quelques-unes des conclusions qu'on trouvera reprises ici en publiant deux monuments alors inédits, ap. *Revue Archéologique*, 1933, I, p. 163-180 (*Deux Sarcophages romains relatifs à la vie intellectuelle*).

l'époque impériale, sans être amené à me demander : mais, de cette culture, que pensaient-ils eux-mêmes; quel cas en faisaient-ils; quelle importance attachaient-ils à sa possession; quelle place lui accordaient-ils dans leur vie?

Question délicate à résoudre ! Je renonçai bientôt à la traiter dans son ensemble : on ne trouvera ici qu'une contribution partielle à sa résolution. Le témoignage des textes littéraires n'y saurait suffire; ils ne nous donnent que le point de vue d'écrivains de profession, de « spécialistes » de l'intelligence. Au delà du cercle étroit des gens de lettres, il faut tenter d'entrer directement en contact avec le milieu plus vaste qui comprenait tous les gens cultivés...

L'idée se présente naturellement à l'esprit de faire appel, pour cela, aux textes épigraphiques et aux monuments figurés. Je fus bientôt frappé, en visitant les musées et collections d'Italie, du nombre élevé de monuments funéraires (des sarcophages, pour la plupart) sur lesquels étaient représentées des scènes visiblement relatives à la vie intellectuelle : scènes d'enseignement, d'étude, de musique, doctes conversations, etc...

Je me persuadai bientôt qu'il y avait là une masse de documents susceptibles d'éclairer le problème. Trop vagues dans leur symbolisme pour m'apprendre grand'chose sur le contenu de la culture antique, ils pouvaient nous apprendre beaucoup sur ce que les Anciens pensaient d'elle.

J'ai cru devoir tenter de rassembler ces documents et de dégager leur enseignement. Le travail, à ma connaissance, n'avait pas été fait. Bien des auteurs sans doute [2] avaient eu l'occasion de formuler, en passant, un jugement sommaire sur ce groupe de monuments. Mais, un jugement qui ne s'appuie pas sur une enquête préalable précise et pa-

[2] Fröhner, von Sacken, Visconti, Garrucci, Pfuhl, Styger, von Sybel, E. Cahen, Lafaye, Collignon, Caguat-Chapot, Wilpert, Kerenyi, Rodenwalt, de Ruyt, etc... : j'invoquerai plus loin leur témoignage.

tiente, ne saurait passer que pour une hypothèse; il reste à la démontrer...

La seule étude méthodique que j'aie rencontrée est celle que représente le livre bien connu de Theodor Birt, *Die Buchrolle in der Kunst, archäologisch-antiquarische Untersuchungen zum antiken Buchwesen*, Leipzig, 1907 [3]. Mais, comme l'indique ce titre, le travail de Birt est centré sur l'objet même du livre, du *volumen*, plutôt que sur les scènes de travail intellectuel où il intervient. Il vise à éclairer les représentations qu'en donne l'art antique, plus qu'à rechercher leur valeur symbolique (cette question, pour moi l'essentielle, n'est traitée par Birt qu'en passant). Enfin sa date déjà ancienne justifiait de toute façon que le sujet en fût repris.

Tous les autres travaux que j'ai pu utiliser n'ont qu'un objectif beaucoup plus limité. La plupart n'étudient qu'un seul de nos monuments. Sans doute, certaines de ces monographies rapprochent l'objet de leur étude d'un groupe de monuments apparentés, et acquièrent ainsi une portée plus générale [4]; mais ces rapprochements ne sont jamais assez étendus ni assez systématiques pour épuiser le débat. D'autres travaux ont analysé une série déterminée de nos représentations [5]; là encore, et de propos délibéré, le problème d'ensemble se trouve écarté.

[3] Au livre de Birt il faut joindre les articles qui dépendent étroitement de lui, le corrigent et le complètent : E. Pfuhl, *Zur Darstellung von Buchrollen auf Grabreliefs*, ap. *Jahrbuch d. kais. deutschen archäologischen Instituts*, 1907, p. 113-132; G. Lafaye, ap. Daremberg-Saglio-Pottier, s. v. *Volumen*, t. 5, p. 965 B-968 A.

[4] Ainsi H. Dütschke, *Ravennatische Studien*, p. 143-175 (sur le sarcophage décrit ci-dessous sous le n° 99); *ibid.*, p. 176-195 (sur notre n° 213); F. Cumont, ap. *Syria*, 1929, p. 217-237 (sur notre n° 10); G. Lugli, ap. *Rivista di Archeologia Cristiana*, 1929, p. 33-52 (sur notre n° 110).

[5] Ainsi C. Robert, *Die Antike Sarkophag-Reliefs*, t. II, p. 154-157, n°s 141-145 (couvercles de sarcophage avec le thème d'Ulysse échappant aux Sirènes, ici, n°s 224-234); K. Wernicke, ap. *Archäologische Zeitung*, 43, 1885, c. 209-222 (scènes d'enseignement, ici, n°s 2-8, 12, 19);

Enfin, j'ai pu mettre en œuvre un certain nombre de monuments jusqu'ici peu ou mal étudiés, voire complètement inédits. Ces dernières années, en particulier, ont vu se multiplier découvertes et acquisitions intéressantes; dans le nombre j'ai relevé plus d'un document significatif.

D'autre part, je me trouvais souvent en désaccord avec les auteurs des diverses études que j'ai énumérées; je leur reprochais quelquefois de n'éclairer qu'un aspect de la question; ailleurs je notais un excès de dogmatisme, ou même un point de vue tout à fait erroné qui aiguillait la pensée sur une fausse piste... J'aurai l'occasion, chemin faisant, de préciser ces critiques : il m'aura suffi d'indiquer ici qu'une place m'a paru libre pour un effort d'exégèse plus systématique et, si possible, plus parfaitement assuré.

***

Je dois au lecteur quelques précisions sur le domaine où s'étend mon enquête et sur les caractères de l'étude qui lui en présente les résultats.

J'ai relevé les monuments funéraires offrant des scènes qui, au moins à première vue, paraissaient se rapporter à la vie intellectuelle : scènes d'enseignement, d'étude, de lecture, de méditation, de déclamation, d'écriture, de musique... J'ai étudié toutes les figures qui nous sont montrées tenant à la main un livre ouvert, qu'elles lisent, récitent, commentent ou méditent, ou sur lequel elles écrivent; ou bien encore tenant un instrument de musique dont elles jouent.

J'ai passé bien plus rapidement sur les figures tenant simplement à la main un livre fermé; je ne fais guère que signaler, au passage, leur existence. C'est que leur symbo-

G. Stuhlfauth, *Die Apokryphen Petrusgeschichten in der altchristlichen Kunst*, p. 35-50 (Saint-Pierre enseignant, ici, n°* 115-129); G. Wilpert, *Gli Sarcofagi cristiani antichi*, t. I, p. 3-15; t. II, p. 338 (scènes « intellectuelles » sur les sarcophages chrétiens, cf. ici, p. 269-270, n. 1-3).

lisme est bien plus vague, ou du moins bien plus difficile à déterminer.

En un mot, j'ai retenu toutes les scènes qui nous montrent un intellectuel au travail, que ce soit un homme, une femme, un enfant. Il est tantôt représenté seul, tantôt associé à un compagnon, une compagne ou un maître; ailleurs, il est entouré d'un auditoire, plus ou moins nombreux, composé d'êtres humains ou de divinités comme les Muses.

Mais je n'ai pas étudié les monuments funéraires [6] où les Muses figurent seules. Les points de contact, certes, ne manquent pas entre de tels monuments et ceux que j'étudie ici [7]. Il est d'autre part possible, vraisemblable même, qu'ils fassent comme les nôtres allusion à la culture intellectuelle des défunts et qu'ils se rattachent, en définitive, au même courant d'idées. C'est là une hypothèse qui a été, on le sait, brillamment formulée par M. F. Cumont [8].

Ce n'est encore, cependant, qu'une hypothèse, et sa démonstration exige, au préalable, une étude approfondie sur la nature des Muses, sur leur caractère religieux, la nature du culte qu'elles recevaient et des croyances dont elles étaient l'objet à l'époque romaine. Vaste entreprise qu'il n'était pas question pour moi d'aborder! D'autant plus que je savais mon camarade P. Boyancé précisément occupé à la poursuivre : ayant repris à son compte l'hypothèse de M. F. Cumont, il a assumé la charge d'élucider le problème

[6] Ce sont, avant tout, des sarcophages (cf. la liste établie par M. Mayer, ap. Pauly-Wissowa-Kroll, s. v. *Musai I*, t. 16, I, c. 753-756); il faut y joindre des fresques comme celles qui décoraient un curieux caveau funéraire (du temps d'Hadrien) récemment découvert près de Sparte (cf. *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 1931, II, p. 476).

[7] J'aurai l'occasion de le faire observer (contaminations entre le thème des Muses et celui de l' « intellectuel » au travail; scènes « intellectuelles » sculptées sur les faces latérales ou sur le couvercle de sarcophages dont la face principale est occupée par la série des Muses).

[8] Ap. *Comptes-Rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1919, p. 348.

resté jusque-là si obscur de l'histoire des Muses; ses travaux viennent d'aboutir à son beau livre sur *le Culte des Muses chez les Philosophes Grecs, études d'Histoire et de Psychologie religieuses,* Paris, 1937. C'est à lui qu'il appartient de tirer parti de ses découvertes et d'en faire l'application au cas particulier des sarcophages des Muses.

Excluant les Muses, je devais exclure aussi les autres figures mythologiques dont la présence, sur les monuments funéraires, peut s'expliquer de la même manière et être en rapport avec la culture : Orphée, Hercule, etc... [9]. Je n'ai fait d'exception que pour les fragments représentant Ulysse échappant aux Sirènes [10] : cette scène, en effet, n'était pas figurée isolément, mais était toujours associée, sur les couvercles de sarcophage que j'étudie, à un groupe d' « intellectuels au travail » auquel elle s'opposait; son interprétation ne peut donc être séparée de celle des monuments dont je m'occupe ici.

Mon étude se limite aux seuls monuments à destination funéraire. On retrouve, sans doute, des scènes et des types analogues sur bien d'autres monuments et en particulier sur les fresques et les mosaïques qui décoraient les maisons privées de Pompéi, Herculanum, Rome ou Ostie [11]. Mais

[9] Hercule en effet peut être sur les sarcophages un « symbole (cynique) de la perfection philosophique » (J. Bayet, *Hercule Funéraire,* ap. *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire,* 39, 1921-1922, p. 234-235).

[10] Ci-dessous, nos 224-234.

[11] Voir par exemple Birt, *Buchrolle in der Kunst,* p. 113-119, 139, 140, 143-145, 151-152, 162-166, 188-189; Reinach, RPGR, p. 154, 5, 6; 155, 7; 260-264; 335, 12, 15, 22; F. Studniczka, ap. *Jahrbuch d. D. A. I.,* 1923-1924, p. 83, 86; [Muñoz-Colini], Catalogue de l'*Antiquarium* communal de Rome, pl. XXI, 2; A. Maiuri, *La Casa di Menandro e il suo tesoro di argenteria* (Rome, 1933), pl. XII; F. Wirth, *Römische Wandmalerei vom Untergang Pompejis bis ans Ende des dritten Jahrhunderts* (Berlin, 1934), pl. 26, etc. On pourrait aussi rassembler les scènes analogues que présentent des objets mobiliers, comme tel canthare du Trésor de Berthouville (Paris, Cabinet des Médailles) : Reinach, RR, t. I, p. 75, 2.

quelle valeur exacte, quelle portée faut-il attribuer à leur présence?

Le témoignage des monuments funéraires est bien plus précis, et plus facile à interroger : l'ornementation de la tombe, dès qu'elle est plus qu'un simple décor, se rattache nécessairement aux idées reçues sur la vie, la mort, l'au-delà... L'interprétation, d'autre part, dispose de l'immense matériel que représente, pour nous, l'épigraphie funéraire.

Rares, trop rares seront les monuments figurés sur lesquels nous lirons une inscription pouvant nous guider dans l'exégèse de leurs représentations. Mais, si en face de la longue série des monuments muets, on peut placer une série parallèle d'épitaphes où apparaît une allusion évidente aux thèmes que présentent les premiers, n'est-il pas légitime d'appuyer sur celles-ci l'exégèse de ceux-là? Tout l'essentiel de mon argumentation reposera sur ce postulat, que le lecteur, j'imagine, acceptera sans peine : *à la même époque, c'étaient les mêmes sentiments qui s'exprimaient sur les monuments figurés et sur les inscriptions funéraires.*

Mon travail, d'autre part, porte sur les monuments d'époque romaine; je signale bien, à l'occasion, quelques rapports avec l'art de la période hellénique classique, ou avec celui de la période étrusque, mais sans insister. Ceci n'est pas en effet une étude d'histoire de l'art; je ne m'intéresse pas à l'évolution d'un certain nombre de formules plastiques, considérées en elles-mêmes, mais seulement aux idées que les Romains de l'Empire leur ont demandé d'exprimer.

Par contre, à l'intérieur de cette période, il m'a paru impossible de séparer les documents provenant de l'Occident latin et de l'Orient grec : le même art a servi, ici et là, à traduire les mêmes croyances. J'ai reçu les monuments chrétiens aussi bien que les païens; si l'idéologie, ici, diffère, ce sont souvent les mêmes types, et leur symbolisme a quelque chose d'analogue. J'ai fait une allusion rapide aux

monuments qui figurent le Christ enseignant, non pour les étudier spécialement, — la chose a été faite avant moi et je n'ai pas à y revenir —, mais pour m'appuyer sur ces représentations bien connues et y trouver des points de comparaison.

Mon travail se divise en deux parties : Analyse des monuments; Interprétation. Le but très précis que je poursuis justifie, je l'espère, les limites assez étroites de mes analyses : autre chose est de faire une étude d'interprétation symbolique, autre chose de publier un *corpus* de monuments. Je n'ai pas cru devoir essayer de concurrencer par avance un chapitre de la continuation des *Sarkophag-Reliefs* de C. Robert que prépare, on le sait, l'Institut Archéologique Allemand. Sans doute, je n'ignore pas tout ce que pourrait apporter à une étude comme la mienne une connaissance plus précise du style et de la date de chacun des monuments : toutes les fois qu'un travail antérieur ou un indice évident m'en fournissait le moyen, je n'ai pas manqué de noter date et origine. Mais je ne pouvais, sans faire éclater les limites de cette enquête, poursuivre systématiquement un ordre de recherches qui demande à être fait pour lui-même.

De même, j'ai réduit au minimum les indications bibliographiques. Je me suis contenté de renvoyer aux descriptions et aux reproductions, d'une part les plus facilement accessibles [12], d'autre part les plus complètes ou les plus parfaites. Parmi les travaux dont chaque monument a pu faire l'objet, je n'ai cité que ceux-là seulement, qui intéressaient l'interprétation symbolique des scènes de travail intellectuel.

J'aurais voulu pouvoir soutenir l'attention en multipliant l'illustration. Du moins j'ai joint à mon travail quelques

[12] Je ne renvois aux collections de clichés photographiques (Alinari, Moscioni, etc.) qu'à défaut de reproductions *éditées* de valeur équivalente.

photographies, celles des monuments inédits les plus importants, et des croquis sommaires, dont j'ai emprunté la technique aux *Répertoires* classiques de S. Reinach, et qui n'ont, bien entendu, que la valeur d'un aide-mémoire.

Mais, dans l'analyse des monuments, la description ne peut se séparer d'un premier effort d'exégèse; je m'efforce, en même temps que je décris formes et figures, d'identifier les scènes représentées, de déterminer ce que l'artiste a voulu représenter.

La seconde partie, consacrée à l'interprétation proprement dite, considère les monuments non plus un à un, mais dans leur ensemble; je cherche à dégager la valeur symbolique, que ces scènes avaient eue pour les artistes qui les avaient peintes ou sculptées, pour les clients qui les leur avaient commandées ou achetées [13]; j'essaie de retrouver les idées, les arrière-pensées qui les avaient fait choisir et qui expliquent leur présence sur de tels monuments.

Je ne puis remercier tous ceux qui se sont intéressés à mon travail et m'ont aidé à l'accomplir. Je veux du moins reconnaître la dette qui me lie à M. F. Cumont qui a guidé mes premiers pas dans un domaine qui, de tant de manières, est le sien, et qui, depuis, n'a cessé de me prodiguer encouragements et conseils. Je veux aussi remercier M. L. Curtius, directeur de la Section Romaine de l'Institut Archéologique Allemand, ainsi que ses collaborateurs, qui m'ont très libéralement permis d'utiliser l'admirable matériel photographique rassemblé par leurs soins.

---

[13] Dans la mesure, bien entendu, où ces clients se sont intéressés à la conception du décor de leur monument : je ne puis que reprendre à mon compte les réserves prudentes que formule à ce sujet J. Bayet, ap. *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, 1921-1922, p. 230.

ABRÉVIATIONS

1. Catalogues de musées.

(Berlin) *Beschreibung* = [Kekulé], *Königliche Museen zu Berlin, Beschreibung der antike Skulptur*, Berlin, 1891.

(British Museum) *Smith* = A. H. Smith, *A Catalogue of Sculpture in the department of Greek and Roman Antiquities, British Museum*, Londres, 1892-1904.

(Capitole) *Stuart Jones* = *A Catalogue of the Ancient Sculptures preserved in the municipal collections of Rome. The Sculptures of the Museo Capitolino, by members of the British School at Rome, edited by H. Stuart Jones*, Oxford, 1912.

(Conservateurs) *Stuart Jones* = *Id., ...The Sculptures of the Museo dei Conservatori*, Oxford, 1926.

(Constantinople) *Mendel* = G. Mendel, *Musées Impériaux Ottomans, Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines*, Constantinople, 1912-1914.

(Latran chrétien) *Ficker* = J. Ficker, *Die altchristlichen Bildwerke im christlichen Museum des Laterans*, Leipzig, 1890.

(Latran profane) *Benndorf-Schöne* = O. Benndorf, R. Schöne, *Die antike Bildwerke des Lateranensischen Museums*, Leipzig, 1867.

(Louvre) *Fröhner* = W. Fröhner, *Notice de la Sculpture antique du Musée Impérial du Louvre*, t. I, 2e éd., Paris, 1874.

(Louvre) *Marbres antiques* = [Héron de Villefosse, Michon], *Musée National du Louvre, Département des antiquités grecques et*

romaines, Catalogue sommaire des Marbres Antiques, Paris, 1922.

(Naples) *Ruesch* = *Guida illustrata del Museo Nazionale di Napoli, compilata da* D. Bassi, E. Gabrici, L. Mariani, O. Marucchi, G. Patroni, G. de Petra, A. Sogliano, *per cura di* A. Ruesch, Naples, s. d. [1911].

(Naples) *Compendio* = *Estratto della Guida... di* A. Ruesch, *Nuovo Compendio*, Naples, s. d. Cette nouvelle édition, la seule qui se trouve actuellement dans le commerce, n'est qu'un abrégé de la précédente et ne dispense pas d'y recourir; elle y renvoie d'ailleurs expressément (p. 6).

(Thermes) *Paribeni* = R. Paribeni, *Le Terme di Diocleziano e il Museo Nazionale Romano*, 2e édition (dans la collection *Le Guide dei Musei Italiani*), Rome, 1932.

(Torlonia) *Visconti* = *I Monumenti del Museo Torlonia riprodotti con la fototipia, descritti da* C. L. Visconti, Rome, 1885.

(Vatican) *Amelung* = W. Amelung, *Die Skulpturen des Vaticanischen Museums*, t. I-II, Berlin, 1903-1908.

Lippold = G. Lippold, *Id.*, t. III, 1, Berlin-Leipzig, 1936.

2. Recueils de monuments.

Clarac = F. de Clarac, *Musée de Sculpture antique et moderne ou Description historique et graphique du Louvre*, etc., Paris, 1841-1853; les planches reproduites en réduction forment, on le sait, le t. I de *Reinach, RS.*

Conze = A. Conze, *Die Attischen Grabreliefs*, Berlin, 1893-1922.

Garrucci = R. Garrucci, *Storia della Arte Cristiana nei primi otto secoli della Chiesa*, Prato, 1873-1881.

Espérandieu = E. Espérandieu, *Recueil Général des Bas-Reliefs, Statues et Bustes de la Gaule Romaine*, Paris, 1907-1928.

Matz-Duhn = F. Matz, F. von Duhn, *Antike Bildwerke im Rom mit ausschluss der grösseren Sammlungen*, Leipzig, 1881-1882.

Reinach, RP (GR) = S. Reinach, *Répertoire de Peintures grecques et romaines*, Paris, 1922.

Reinach, RR = S. Reinach, *Répertoire de Reliefs grecs et romains*, Paris, 1909-1912.

Reinach, RS = S. Reinach, *Répertoire de la Statuaire grecque et romaine*, « nouvelle », 3e ou 2e édition (suivant les tomes), Paris, 1913-1931.

Wilpert, Pitture = G. Wilpert, *Le Pitture delle Catacombe Romane*, Rome, 1903.

Wilpert, Sarcofagi = G. Wilpert, *Gli Sarcofagi cristiani antichi*, Cité du Vatican, 1929-1936.

3. Collections de clichés photographiques.

Cliché D. A. I. = Collection de l'Institut Archéologique allemand à Rome.

Cliché Moscioni : La maison Moscioni n'existe plus, mais il est en général possible d'obtenir des épreuves de ses clichés en s'adressant à l'Ecole Américaine de Rome.

4. Textes épigraphiques.

AE = Cagnat-Besnier, puis Cagnat-Merlin, *L'Année Epigraphique.*

Bücheler = F. Bücheler, *Carmina Latina Epigraphica* (*Anthologia Latina*, II), Leipzig, 1895-1897; E. Lommatzsch, *Supplementum*, *ibid.*, 1926.

CIG = *Corpus Inscriptionum Graecarum*, Berlin, 1828-1877.

CIL = *Corpus Inscriptionum Latinarum*, Berlin, 1863 et suiv.

Dessau = H. Dessau, *Inscriptiones Latinae selectae*, Berlin, 1892-1916.

Diehl = E. Diehl, *Inscriptiones Latinae Christianae Veteres*, Berlin, 1925-1931.

EG = Kaibel, *Epigrammata Graeca ex lapidibus conlata*, Berlin, 1878.

ICR = (De Rossi, puis Silvagni), *Inscriptiones christianae Urbis Romae, saeculo septimo antiquiores*, Rome, 1857 et suiv.

IG = *Inscriptiones Gracae*, Berlin, 1873 et suiv.

IGRRP = (Cagnat, Lafaye), *Inscriptiones Graecae ad res Romanae pertinentes*, Paris, 1901 et suiv.

PREMIÈRE PARTIE

ANALYSE DES MONUMENTS

Les « scènes de la vie intellectuelle » dont nous allons nous occuper se retrouvent, traitées de façon analogue et parfois identique, sur des monuments de nature très diverse, dont le seul trait commun est d'avoir été en rapport avec les rites funéraires. Comme la suite de cette analyse, que j'ai été amené à distribuer en fonction du caractère des scènes représentées, mêlera ces diverses catégories de monuments, j'ai cru bon de présenter tout d'abord, sur celles-ci, quelques indications générales.

Nos monuments peuvent se grouper sous les rubriques suivantes [1] :

[1] A la réflexion, je n'ai pas cru devoir admettre les fonds de verres dorés, provenant des catacombes chrétiennes. Beaucoup, sans doute, ont, à mon avis, un caractère funéraire (ils ont dû être décorés en vue du banquet funèbre, agape ou *refrigerium*, célébré, comme dit saint Augustin, *Lettre* 22, 6, comme *solacium mortuorum*); mais la chose n'est pas certaine pour ceux qui auraient pu nous intéresser ici : scène d'enseignement, Garrucci, t. 3, pl. 200, 2 (= Vopel, *Die altchristlichen Goldgläser*, n° 105), scène de lecture, Garrucci, pl. 195, 10 (= Vopel, n° 74), etc.

I. *Fresques* décorant l'intérieur de caveaux funéraires, de *columbaria,* les *arcosolia,* et les autres éléments des catacombes chrétiennes.

II. *Graffiti :* il s'agit de figures dessinées à la pointe sur des plaques de marbre fermant certains *loculi* des catacombes; ce sont là de simples gravures qu'on ne saurait d'aucune façon assimiler à des bas-reliefs.

III. *Sculptures en ronde-bosse.* L'art hellénistique a créé le type de la statue funéraire du « philosophe » ou de l'orateur, représenté assis ou debout, un *volumen* à la main (Collignon, *Les Statues funéraires dans l'art grec,* p. 284-286). L'usage en persiste à l'époque romaine (cf. par exemple CIL VI 17106), mais je n'en ai pas rencontré [2] qui, montrant le défunt au travail, puissent rentrer dans les limites de mon enquête.

Les seules sculptures en ronde-bosse que j'ai retenues sont des figures représentées à demi-allongées, sur le couvercle de certains sarcophages (couvercles du type dit « à κλίνη »).

IV. *Bas-reliefs* (pierre ou stuc) incorporés dans la décoration extérieure de certains mausolées.

V. Bas-reliefs sculptés sur des *stèles* ou des *cippes* dressés sur la tombe.

VI. Enfin et surtout des *sarcophages.* Il est classique (depuis W. Altmann, *Architektur und Ornamentik der antiken Sarkophage,* Berlin, 1902) de distinguer, dans l'étude des sarcophages, leur architecture et leur ornementation. C'est la seconde, seule, qui importe ici. Cependant, pour simplifier les descriptions qui vont suivre, je crois bon de définir brièvement les principaux types, non pas à proprement parler

[2] D'époque romaine; on en trouverait pour la période hellénistique: cf. par exemple la statue de Métrodore représenté commençant une conférence (*volumen* dans la main droite ouvert à la *première* page), si bien étudiée par F. Poulsen, ap. *Gazette des Beaux-Arts,* 1937, p. 1-11.

d'architecture, mais de composition, entre lesquels se divisent le plus grand nombre de nos sarcophages. Je distinguerai sept types ou schémas :

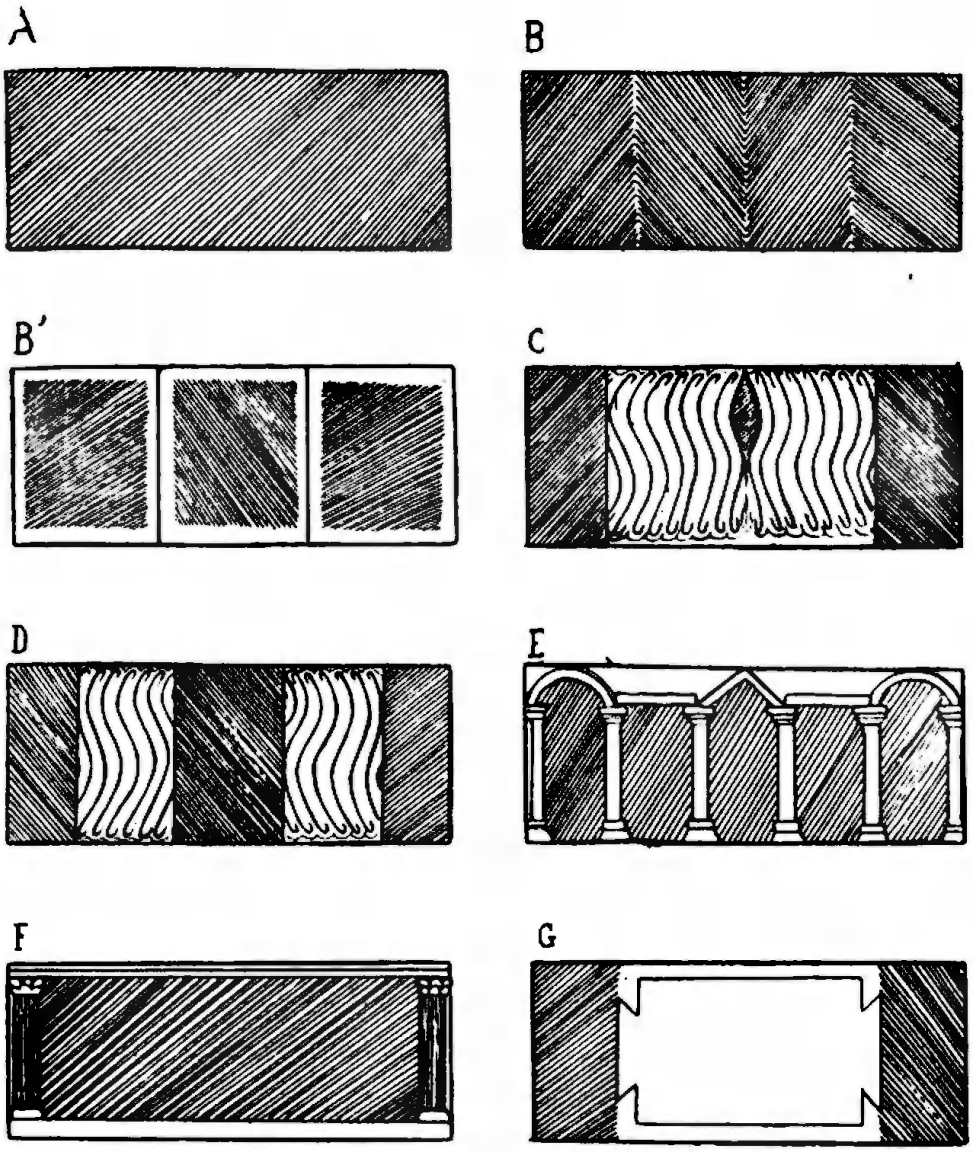


FIGURE 1.

PRINCIPAUX TYPES DE SARCOPHAGES.

Les hachures délimitent l'emplacement occupé par les divers reliefs.

A. *Sarcophages à scène unique :* la face antérieure de la cuve (ou les faces décorées) ne présentent aucune division intérieure; une seule scène à personnages multiples occupe toute l'étendue du champ.

C'est le type le plus simple, celui qui permet d'obtenir les plus beaux effets artistiques; il demande au sculpteur une pleine maîtrise de son art; aussi le trouverons-nous surtout employé à la bonne époque, sur les sarcophages du second siècle ap. J.-C.

B. *Sarcophages à scènes juxtaposées :* le champ décoré est, ici, occupé par une série de scènes iconographiquement individualisées, mais qui se succèdent en une série continue, sans que rien ne vienne séparer extérieurement ces divers éléments. C'est le même schéma de composition que celui de la frise ionique.

Parfois, seule la face antérieure du sarcophage est ainsi décorée; d'autres fois, les autres faces voient se continuer sur elles la même série : elle commence d'ordinaire sur la face latérale gauche, se continue par la face antérieure, et passe ensuite sur le flanc droit, éventuellement sur la face postérieure. Mais les faces secondaires sont traitées assez souvent d'une façon plus négligée que la face antérieure : le relief est moins profond, les détails sont moins poussés.

Ce « style continu » a connu une longue fortune : déjà employé dans certains sarcophages de la première moitié du second siècle, il se rencontre encore sur des sarcophages chrétiens de la « renaissance constantinienne » (premier tiers du IV^e^ siècle). Au III^e^ siècle, par contre, on préférait isoler chacune des scènes dans un cadre (B′ : *sarcophages à registres juxtaposés*).

C. *Sarcophages à strigiles et à « mandorla »* : c'est un type de décor qui ne se rencontre que sur la face antérieure des sarcophages (la moitié antérieure, s'il s'agit d'un sarcophage à plan elliptique). Deux registres rectangulaires assez étroits réservés aux figures en occupent les extrémités. Tout le reste est couvert par une double nappe de ces reliefs en forme d'S que nous appelons *strigiles* (cf. Altmann, *op. cit.*, p. 46-51; M. Gütschow, ap. *Römische Mitteilungen*, 1931, p. 107-118). La rencontre de ces deux nappes, symétriques

par rapport à l'axe vertical de la face, laisse un vide en forme d'amande (*mandorla* en italien), que peut remplir un petit relief ornemental ou figuré.

D. *Sarcophages à strigiles à cinq compartiments :* schéma voisin du précédent; aux deux extrémités, un registre rectangulaire, mais si étroit qu'une seule figure debout suffit à le remplir; puis deux nappes symétriques de strigiles; mais celles-ci ne se rejoignent pas : le centre du relief est occupé par un registre rectangulaire, sensiblement plus large que les compartiments extrêmes, moins large toutefois que les deux compartiments occupés par les strigiles; c'est là que se trouvent sculptées les figures principales.

Ces deux types C et D sont caractéristiques de l'art du IIIe siècle après J.-C.

E. *Sarcophages à colonnade* [3] *:* les faces décorées — car ici, de nouveau, les reliefs peuvent déborder sur les faces latérales et postérieure — sont divisées par des colonnettes en une série de niches où trouvent place les figures.

Ce type se rencontre en particulier dans deux groupes de monuments bien caractérisés : d'abord, les sarcophages « asiatiques » (sarcophages du type dit « de Sidamara » et des types apparentés), du IIe et du IIIe siècles. Les colonnettes sont, le plus souvent, réunies par un jeu complexe d'arcs, de frontons et d'entablement alternés avec virtuosité; d'autres fois par une suite d'arcs au tympan volontiers orné d'une coquille. Tous les éléments de cette architecture, d'un dessin assez lourd, sont couverts d'un décor exubérant, profondément fouillé au trépan.

Nous trouvons, d'autre part, la colonnade sur un grand nombre de sarcophages chrétiens, sculptés en Occident à

[3] Cf. C. F. Morey, *The Sarcophagus of Claudia Antonia Sabina and the Asiatic Sarcophagi* (= *Sardis, Publications of the American Society for the excavation of Sardis*, t. V, I), p. 29 et suiv., 46 et suiv., 51 et suiv.; M. Lawrence, *Columnar Sarcophagi in the Latin West*, ap. *Art Bulletin* (Chicago), XIV, 1932, p. 103-185.

partir du milieu du IV^e^ siècle. Je n'ai pas besoin de définir leur style, si facile à reconnaître. Le plus souvent les colonnes y sont réunies par une série continue d'arcades (les tympans à coquille sont toujours fréquents); on rencontre aussi la combinaison des arcs et des frontons alternés, et enfin l'entablement unique pour toute la file de colonnettes.

Dans l'art chrétien du IV^e^ siècle, les trois types B, D et E peuvent apparaître sous une forme dédoublée : deux zones horizontalement superposées se partagent la face antérieure du sarcophage et chacune d'elles présente le schéma que je viens de décrire sous chacune de ces lettres.

F. Ce schéma, comme le précédent, faisait partie du répertoire des ateliers asiatiques des II^e^-III^e^ siècles (cf. Morey, *op. cit.*, p. 43-46 : type with undivided figured frieze) : chacune des faces décorées est occupée par une scène unique (comme dans le type A), encadrée par deux pilastres placés aux angles et supportant un entablement.

G. *Sarcophages à cartouche :* un grand cartouche rectangulaire, muni de queues d'aronde (*tabula ansata*) ou d'appendices en forme d'arc turquois, occupe la plus grande partie de la face antérieure de la cuve; il est destiné à recevoir l'inscription funéraire. La partie figurée est limitée à deux registres rectangulaires qui se répondent symétriquement de chaque côté du cartouche.

Les exemples qu'on en rencontrera ici peuvent avoir été sculptés entre le second et le quatrième siècle; ils proviennent soit d'Asie-Mineure, soit de Ravenne.

⁂

Toujours dans le but d'alléger mes descriptions, je crois bon de fixer dès maintenant le sens technique que j'attribuerai à certaines expressions relatives aux divers aspects du livre antique, du *volumen* (lorsque je parle de « livre », sans autre précision, c'est d'un *volumen* qu'il s'agit; j'avertis

toujours le lecteur lorsque nous rencontrons un livre au sens moderne du mot, un *codex*). J'ai fait miennes les conclusions des fines analyses de Birt (*Buchrolle in der Kunst, pass.*) qui, servi par sa profonde connaissance de la technique antique du livre [4], a ingénieusement expliqué les représentations qu'en donnent les monuments figurés [5].

Le *volumen*, on le sait, se présentait sous la forme d'un rectangle allongé sur lequel le texte était écrit, en général, d'un seul côté, en colonnes parallèles qui se succédaient de gauche à droite; ce rectangle était roulé en cylindre, à partir de la fin, de manière à placer le côté écrit à l'intérieur.

Pour lire, on saisissait le *volumen* de la main droite et, avec la main gauche, on le déroulait progressivement. La partie lue était progressivement enroulée (normalement en sens inverse, de façon à ce que l'écriture demeurât à l'intérieur) par la main gauche; si bien que le *volumen* formait bientôt deux cylindres réunis par une partie plane. Lorsqu'on parvenait à la fin du livre, le premier cylindre était épuisé, et tout le rouleau ne formait plus qu'un seul cylindre dans la main gauche.

Les différentes phases de cette opération se reflètent dans les représentations figurées :

I. Volumen *fermé* (ou *roulé*) : un simple cylindre, tenu le plus souvent dans la main gauche. Je n'ai pas cru devoir noter les différentes manières dont ce cylindre est tenu (Birt distingue trois « motifs » suivant que la main gauche saisit le livre par le milieu, par une extrémité ou que les doigts de la main droite s'appuient sur la tranche).

[4] Cf. Th. Birt, *Das antike Buchwesen in seinem Verhältnis zur Litteratur*, Berlin, 1882; *Kritik und Hermeneutik. Abriss des antiken Buchwesens*, ap. I. von Müller, *Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft*, t. I, 3, Münich, 1913.

[5] Les critiques de Pfuhl (*art. cité*, p. 5, n. 3) n'ont raison de Birt que sur un point qui n'importe pas ici (valeur symbolique de la façon dont est porté le livre fermé).

II. Volumen *ouvert à la première page :* un cylindre d'où se détache, vers la *gauche,* une feuille plane; il est tenu dans la main *droite.*

III. Volumen *ouvert* (sans autre spécification) : doit s'entendre du livre en cours de lecture; deux cylindres, réunis par un rectangle plan. Il est normalement tenu *à deux mains.*

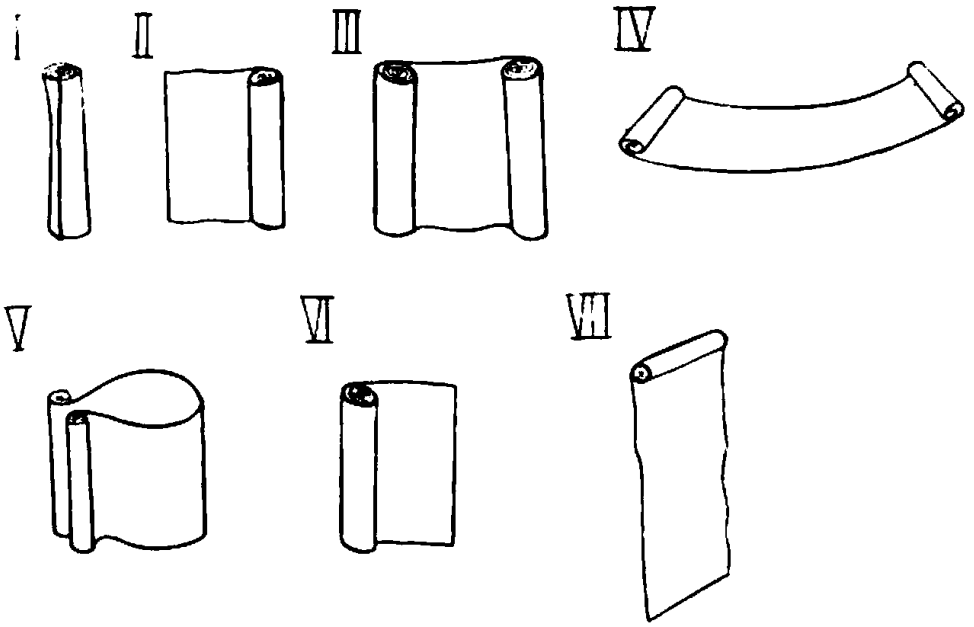


FIGURE 2.

MODES DE REPRÉSENTATION DU « VOLUMEN ».

IV. Normalement, la partie plane est assez réduite (elle représente sans doute la largeur de deux ou trois colonnes) : j'ai toujours soin de préciser lorsqu'il est plus *largement déroulé.*

V. Lorsque, pour une raison ou pour une autre, on voulait libérer une main, on rapprochait les deux cylindres dans une seule main et le *volumen* prenait une forme en spirale, très caractéristique, qu'à la suite de Birt j'appelle « *motif* (ou *type*) *de la lecture interrompue* » (*Buchrolle in der Kunst,* p. 181 et suiv. : *Motiv* VII, *Unterbrechung der Lektüre*). Le terme est commode, mais n'est pas toujours

exact : encore une fois, la cause qui détermine cette position est le désir de libérer une main; ce peut être pour faire un geste oratoire, pour écrire, ou tout simplement pour appuyer la main sur le siège.

VI. Volumen *ouvert à la dernière page :* un cylindre d'où se détache, vers la *droite,* une feuille plane: il est tenu dans la main *gauche.*

VII. Assez rarement, le *volumen* se présente *les dernières pages largement déroulées.*

***

Il est temps de passer à l'examen de nos monuments : étant donné le but de cette étude, j'ai classé les diverses scènes qu'ils présentent en fonction de leur sujet [6]. Elles se répartissent de façon assez inégale sous quatre chefs principaux : scènes d'enseignement, scènes de lecture, scènes d'écriture, scènes de musique.

I

Scènes d'enseignement.

Je groupe, sous ce titre, toutes les scènes qui nous montrent un enfant — ou un adolescent — en train de se livrer à l'étude sous les yeux d'un maître.

[6] Lorsqu'un même monument m'offrait plusieurs scènes de caractère différent, j'ai cru devoir, en général, répartir son analyse sous plusieurs numéros séparés.

1.

Rome, *musée des Thermes.*

Reinach, RP, p. 255, 4; O. Jahn, *Abhandlugen d. Bayerische Akademie der Wissenschaften*, t. VIII, 1, pl. V, n° 15.

Fresque faisant partie de la décoration d'un *colombarium* découvert dans la villa Doria-Pamphili et aujourd'hui reconstitué dans une salle du musée des Thermes (Paribeni, p. 340-341).

A gauche, l'élève, une jeune fille vêtue de la tunique et du manteau, debout, tournée vers la droite (nous la voyons de dos), lit un *volumen* que ses deux mains maintiennent ouvert, à la hauteur de la tête.

A droite, le maître, un homme barbu vêtu de la tunique et du pallium, assis sur un fauteuil au dossier courbe, est tourné vers elle et suit la lecture sur un *volumen,* tenu ouvert des deux mains.

Nous avons là évidemment une leçon de lecture.

Plus à droite, une seconde scène, moins caractérisée : on retrouve les deux mêmes personnages, debout cette fois, étendant chacun le bras droit l'un vers l'autre : leçon de déclamation?

Fin de la République ou début de l'Empire.

(2-8). Sous le titre *Lebenslauf eines Kindes in Sarkofagdarstellungen* (ap. *Archäologische Zeitung,* t. 43, 1885, c. 209-222), K. Wernicke a étudié une série de sarcophages décorés d'une série de scènes (type B) décrivant la vie et la mort d'un enfant.

Sept d'entre eux [1] présentent une scène d'enseignement :

[1] J'analyse plus loin deux autres sarcophages également étudiés par Wernicke : l'un (n° 12) n'est pas un sarcophage d'enfant, l'autre (n° 19) ne représente pas une scène d'enseignement.

2.

Paris, *musée du Louvre.*

Marbres antiques, n° 659, p. 128; Wernicke, n° 2, c. 211; Reinach, RR, 2, p. 289, I.

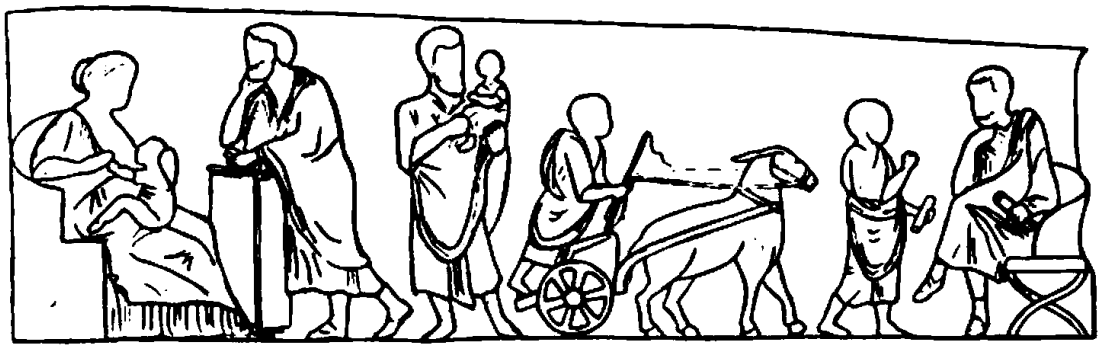


FIGURE 3.

Face antérieure d'un sarcophage d'enfant; de gauche à droite, quatre scènes :

a) L'enfant est allaité par sa mère ou une nourrice, sous les yeux d'un homme barbu qui tient dans la main gauche un *volumen* fermé.

b) Le même personnage marche en portant l'enfant dans les bras.

c) L'enfant, un peu plus âgé, conduit un petit char traîné par une chèvre.

d) Enfin la scène d'enseignement : l'enfant, qui a grandi, est vêtu de la tunique et de la toge, il est debout (vu de profil), un *volumen* fermé dans la main gauche; la main droite esquisse un geste oratoire : visiblement, il récite une leçon. A droite, en face de lui, son maître l'écoute, assis dans un fauteuil, un *volumen* dans la main gauche, le menton appuyé sur la main droite, le coude reposant sur les genoux, dans une attitude attentive. C'est le même homme barbu, à la tête finement travaillée en portrait, vêtu de la tunique et du pallium, qui apparaît d'autre part dans les scènes

a) et *b*); plutôt qu'un précepteur ou un pédagogue, j'y reconnais le père de l'enfant, auteur avec la mère de la dédicace qui se lit sur la base :

M.CORNELIO.M.F.PAL.STATIO. Parentes filio suo.FECER.

Beau travail du temps d'Hadrien.

3.

Rome, *Villa Doria-Pamphili.*

Matz-Duhn, n° 3087; Wernicke, n° 3, c. 213; Cumont, *Syria,* 1929, p. 235 et pl. 43, 1.

FIGURE 4.

Face antérieure d'un sarcophage d'enfant; de gauche à droite, quatre scènes :

a) La nourrice sort l'enfant nu de la bassine où elle vient de le baigner et le présente à la mère assise à gauche. Wernicke reconnaît dans cette scène « les soins maternels »; mais l'artiste n'a pas voulu représenter ici le bain quotidien de l'enfant : c'est la première toilette, celle qui suit immédiatement la naissance, et cette scène a ici la valeur d'une « nativité ». En effet, à droite de la nourrice, se trouvent quatre femmes debout où M. Cumont reconnaît avec raison les trois Parques et Nemesis; la première désigne de la main [2], à ses compagnes, l'heure fatidique que marque une

[2] Dans la main se trouve un style, et la Parque paraît noter l'horoscope sur le globe symbolique, qu'on aperçoit à droite de l'horloge;

horloge solaire posée sur une colonne à l'arrière-plan, derrière l'enfant.

b) L'allaitement (cf. n° 2, *a*).

c) La scène d'enseignement (cf. n° 2, *d*) : ici encore l'enfant, vêtu de la toge, est représenté debout, en face de son maître assis; mais il se présente de dos et lit un *volumen* ouvert, tenu à deux mains [3]. Au lieu d'une récitation, nous avons (cf. n° 1) une leçon de lecture. De plus, trois figures divines assistent à la scène : Mercure, debout derrière l'enfant, et au second plan les deux Muses de la tragédie et de la comédie, reconnaissables aux masques qu'elles brandissent.

d) Scène d'apothéose : l'enfant, héroïsé, est enlevé au ciel dans un char. Fin du II[e] siècle?

4.

Rome, *musée Torlonia.*

Visconti, p. 283 et pl. 104; Wernicke, n° 12, c. 217; Reinach, RR, 3, p. 343, 2.

Face antérieure d'un sarcophage d'enfant; de gauche à droite, quatre scènes :

a) La naissance symbolisée par la première toilette (cf. n° 3, *a*).

b) Scène d'enseignement : c'est encore une leçon de lecture, mais présentée un peu différemment. A gauche, le précepteur — dont le visage barbu rappelle le type tradi-

mais il est si bizarrement placé à côté de celle-ci, avec laquelle il fait double emploi, qu'on a tout lieu de penser à une restauration maladroite (cf. O. Brendel, *Römische Mitteilungen*, 1936, p. 94).

[3] A en juger par la position de sa tête penchée, le maître devait suivre la lecture sur un rotulus qu'il tenait ouvert; la restauration a fait disparaître les restes de cet objet et a donné à la main gauche des proportions monstrueuses.

tionnel de Socrate — est assis, un volumen fermé dans la main gauche. Il appuie sa main droite sur l'épaule de son élève; celui-ci, vêtu de la toge, debout, lit un *volumen* ouvert, le dos tourné; le maître, par-dessus son épaule, suit sa lecture sur le même texte. Au second plan, deux Muses, dont l'une tient un masque scénique.

c) *Prothesis :* l'enfant mort est exposé sur son lit et pleuré par son entourage; dans l'assistance on reconnaît le précepteur de la scène précédente.

d) Scène d'apothéose (cf. n° 3, *d*).

5.

Paris, *musée du Louvre.*

Clarac, pl. 153 (= Reinach, RS, I, p. 48, 1-2); Wernicke, n° 13, c. 218.

Sarcophage d'enfant; de gauche à droite, trois scènes :

a) Leçon de lecture [4] : à gauche le précepteur assis, nu sous le pallium, écoute, l'air sévère; son élève, debout, à droite, vêtu d'une tunique longue sans ceinture, lit, la tête penchée, un *volumen* tenu ouvert des deux mains.

b) *Prothesis :* le jeune mort couché sur un lit entouré de pleureuses (cf. n° 4, *c*).

c) La première toilette (cf. n°s 3, *a*; 4, *a*). Cette scène devrait se trouver à gauche de la première; mais la logique a cédé aux exigences de la composition : la scène *b*, beaucoup plus large, se trouve ainsi bien encadrée par les deux autres, plus étroites.

[4] Birt (*Buchrolle in der Kunst*, p. 172-173) a inutilement cherché à reconnaître dans cette scène un jeune esclave faisant la lecture à son maître : l'hypothèse ne peut être soutenue qu'en isolant cette représentation du reste de son sarcophage, et celui-ci des autres monuments de la même série.

6.

Lowther Castle (provient des environs de Rome, *via Appia*).

Michaelis, *Ancient Marbles in Great Britain*, p. 493, n° 44; Wernicke, n° 14, c. 218.

Sarcophage d'enfant de plan elliptique. Deux scènes seulement :

a) Leçon de lecture.

b) *Prothesis* (cf. n°s 4, *c*; 5, *b*).

7.

Vérone, *Musée Archéologique*.

Maffei, *Museo Veronense*, pl. 126; Dütschke, *Antike Bildwerke in Oberitalien*, t. 4, n° 458; Wernicke, n° 7, c. 217.

Fragment de sarcophage : leçon de lecture; un jeune garçon lit un *volumen* sous les yeux de son maître.

8.

Rome, magasins du musée de la *Villa Borghese*.

Wernicke, n° 6, c. 216.

Fragment de sarcophage : scène d'enseignement; une jeune fille reçoit les leçons de sa mère en présence d'une Muse.

9.

A la série étudiée par Wernicke, j'ai pu ajouter un monument nouveau :

Rome, *musée des Thermes.*

Paribeni, n° 93, p. 75; Marrou, ap. *Revue Archéologique,* 1933, I, p. 163-173.

FIGURE 5.

Sarcophage d'enfant de plan elliptique, entièrement décoré d'une suite de scènes (type B). J'ai cherché, en publiant pour la première fois cet intéressant monument, à débrouiller et à expliquer cette décoration touffue et au premier abord assez confuse. Je renvoie le lecteur à cette analyse et je me contente, ici, de résumer la description à ses éléments essentiels. A partir du flanc gauche et en progressant vers la droite, trois scènes :

a) Leçon de lecture (fig. 5) : elle est traitée comme celle du n° 4, *b* : le maître assis, un rotulus fermé à la main gauche, pose la main droite sur l'épaule de son élève, debout le dos tourné devant lui, et suit la lecture qu'il fait d'un *volumen,* tenu ouvert à deux mains. Entre ces deux personnages principaux on aperçoit le buste d'un troisième : c'est un enfant, frère ou condisciple du lecteur.

FIGURE 6.

b) La partie centrale de la face antérieure (fig. 6) est occupée par une scène qui, plastiquement, est très analogue

à la *prothesis* que nous montrent les n°s 4, *c*; 5, *b*; 6, *b*, mais dont la valeur est bien différente. Nous voyons le jeune défunt étendu sur un lit de parade, mais ce n'est plus un cadavre : l'enfant est représenté, vivant d'une vie nouvelle, héroïsé, et conversant avec son entourage. (J'ai reconnu par contre le cadavre, dans tout le désordre et l'horreur de la mort, dans la figure nue, les membres à l'abandon, qu'on aperçoit gisant sous le lit, à côté de la cuvette qui fait allusion à la toilette funèbre.)

Assises ou debout, huit figures féminines entourent le lit, mais ce ne sont plus des pleureuses; le bras tendu de quatre d'entre elles est un geste oratoire, et non plus de douleur. Leur coiffure, cheveux ramenés en arrière et chignon pendant, est la coiffure « grecque » que l'art romain prête traditionnellement aux déesses. On distingue très nettement, sur le front de trois d'entre elles, une double plume : attribut caractéristique qui suffit à les désigner comme des Muses [5]. Leur collège, toutefois, n'est pas au complet; elles ne sont que huit — je l'ai noté — à converser avec le jeune héros.

Cette scène centrale, qui occupe les deux tiers de la face antérieure, est bordée, à droite et à gauche, par une tête de lion tenant un anneau dans sa gueule : motif bien connu, et dont la présence ici n'a rien que de banal. Bien plus curieuses sont les figures sculptées au-dessous de chacune de ces têtes : à gauche, la Louve romaine, la tête tournée vers les deux héros jumeaux qu'elle est en train d'allaiter; à droite, un chien à trois têtes, Cerbère. Il faut reconnaître à ces deux types, ainsi rapprochés, une valeur analogue [6] :

[5] On connaît l'origine de cet attribut : ce sont les plumes arrachées aux Sirènes, après leur défaite dans le concours où elles s'étaient imprudemment opposées aux Muses (la légende est représentée sur un curieux sarcophage du Metropolitan Museum de New-York provenant de Florence) : Reinach, RR, t. 2, p. 207, 1.

[6] C'est à tort que j'avais cru d'abord devoir les opposer (*art. cité*, p. 170-171), voyant dans la Louve aux Jumeaux une allusion à la

tous deux font allusion à la vie d'outre-tombe, à l'immortalité.

c) Encore un symbole d'héroïsation : au delà d'un groupe des Parques, l'enfant apparaît à nouveau; sous les traits d'un Eros ailé, nous le voyons gambader en compagnie d'autres *amorini*, ailés comme lui, et porteurs de torches.

Début du III^e^ siècle.

(10-11). Voici encore deux autres sarcophages d'enfant, mais d'une tradition artistique tout à fait différente. Ce sont des sarcophages asiatiques du type F (faces encadrées par deux pilastres supportant un entablement).

10.

Beyrouth, *musée*.

Cumont, ap. *Syria*, 1929, p. 217 et suiv.; pl. 40-41.

Les faces latérales et postérieures sont décorées de figures d'*amorini* tenant divers attributs; comme sur le sarcophage précédent, elles font allusion à l'héroïsation du jeune défunt.

Sur la face antérieure, une scène d'enseignement : à gauche, le maître, assis, vêtu d'un pallium; il tenait dans ses mains un *volumen* ouvert, aujourd'hui mutilé. A droite, son élève, un enfant aux formes potelées, vu de face; lui aussi

ville de Rome, la Rome terrestre où l'enfant avait vécu. Non, ici, comme souvent ailleurs (cf. les monuments funéraires rassemblés par Carcopino, *La Louve du Capitole*, p. 47, n. 5 et 8), la Louve, symbole de la *Roma Aeterna*, sert à évoquer les notions d'éternité, d'immortalité : je n'ai pas de peine à me rendre aux justes observations que m'adresse à ce sujet J. Gagé, ap. *Mélanges Franz Cumont* (*Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire orientales et slaves de l'Université libre de Bruxelles*, t. IV), vol. I, p. 164, n. 3.

a dû perdre le livre qu'il devait tenir en main (ce petit sarcophage est, en fait, en très mauvais état de conservation).

Deux personnages, symétriques des précédents, occupent la moitié droite du relief : un homme debout, une femme assise, un miroir suspendu près d'elle à l'arrière-plan. Que sont-ils? M. Cumont est assez embarrassé pour nous le dire. Il se plaint de manquer de points de comparaison [7]; je vais bientôt décrire un monument inédit qui présente une disposition analogue (n° 11), mais précisément, parce qu'il lui est semblable, il ne peut servir à éclairer celui-ci. Je me contente donc de reprendre les deux hypothèses formulées par M. Cumont : on peut voir dans ces deux personnages les parents de l'enfant qui assisteraient à sa leçon, ou — si l'on voit dans cette scène un enseignement de caractère religieux — une prêtresse, assise, faisant pendant au prêtre enseignant, et le père de l'enfant, debout. Peut-être ne faut-il pas attacher trop d'importance à ces deux figures dont la fonction essentielle peut être simplement d'équilibrer la composition.

11.

Provenance et situation inconnues; est passé dans le commerce, à Rome, en 1930.

Clichés D. A. I., 1930 945, 947, 948 (= ici, *Planche I*).

Sarcophage d'enfant (longueur 1 m., largeur 0,50 m.)

[7] Les rapprochements qu'on pourrait faire sont purement formels et n'aident pas l'interprétation. On sait en effet que le répertoire des sarcophages « asiatiques » est curieusement limité; un certain nombre de figures y reparaissent constamment, mais la valeur de chacune varie suivant les cas : cf. le catalogue dressé par Morey, *op. cit.*, p. 60 et suiv. Notre figure d'homme debout est conforme au type 1; la femme assise au type 6; ajouter aux exemples donnés par Morey un fragment (inédit?) du Musée Mussolini au Capitole (femme assise avec le miroir suspendu).

étroitement apparenté au précédent : c'est aussi un sarcophage asiatique du type F; sa décoration est analogue. Les faces latérales et postérieures évoquent l'héroïsation de l'enfant, sous les traits d'Eros : les petits côtés portent chacun l'image d'un Eros muni des attributs d'Hercule; la face postérieure en montre quatre, dont les deux du milieu combattant (lutte ou ceste?) : on sait que les combats de la palestre servaient à évoquer les jeux éternels de l'enfant héroïsé [8].

Sur la face antérieure, la scène d'enseignement. Elle se présente comme celle du numéro précédent : à gauche, le maître, un homme barbu, vêtu d'une tunique à manche et du pallium, assis, tourné vers la droite. Nous devons certainement restituer un *volumen* ouvert entre ses deux mains, aujourd'hui mutilées.

En face de lui, son élève : ce n'est plus un petit garçon, mais une fillette; l'artiste a choisi pour la figurer un des types courants du répertoire asiatique (type 6 de Morey, *op. cit.*, p. 61) : femme debout, vêtue d'une longue tunique et d'une palla étroitement drapée, dont un pan repose comme un voile sur la tête. Si je vois dans cette figure une enfant, c'est à cause des petites dimensions du sarcophage et du rapprochement qui s'impose avec le numéro précédent; la loi d'isocéphalie que les sarcophages asiatiques appliquent rigoureusement rend notre « fillette » égale, par la taille, à l'adulte barbu qu'on voit à droite.

La moitié droite du relief nous montre le même groupe énigmatique (les parents?) que j'analysais tout à l'heure : un homme debout et une femme assise.

Sans doute, comme le précédent, de la deuxième moitié du IIe siècle.

[8] Pour ne citer qu'un exemple, voir la face postérieure du beau sarcophage (dionysiaque) d'enfant de la nécropole de l'Isola Sacra : Calza, ap. *Notizie degli Scavi*, 1931, p. 520, fig. 6.

(12-15). La scène d'enseignement apparaît, d'autre part, sur des monuments funéraires — sarcophages ou mausolées — d'adultes :

12.

Florence, *musée des Uffizzi.*

Reinach, RR, 3, p. 43, 1, 3; Wernicke, n° 9, c. 217; Barrera, ap. *Studi Romani*, 2, 1914, p. 96, pl. VI, 1-3; O. Brendel, ap. *Römische Mitteilungen*, 1936, fig. 18, p. 91.

Wernicke a étudié ce monument en compagnie de nos n^os^ 2-8, mais s'il décrit lui aussi la « vie d'un enfant », ces scènes ne forment pas le sujet principal de sa décoration; la vie de l'enfant est ici subordonnée à celle de ses parents. C'est un sarcophage d'adulte qui se rattache à une série différente, dont Barrera a bien dégagé l'originalité (*Sarcofagi Romani con scena della vita privata e militare,* ap. *Studi Romani,* 2, 1914, p. 93-120).

Ce sont des sarcophages à scènes juxtaposées (type B) qui célèbrent les vertus militaires et familiales d'un officier supérieur.

Des sept sarcophages décrits par Barrera, celui-ci est le seul où figure une scène d'enseignement; la décoration commence sur le flanc gauche :

a) L'officier, assis, revêt son armure, aidé par deux serviteurs.

Puis, sur la face principale :

b) Une scène de chasse;

c) Soumission des Barbares au général victorieux;

d) Sacrifice après la victoire;

e) Puis commence la vie de famille : le mariage symbolisé, comme il est de règle [9], par le rite de la *dextrarum iunctio.*

[9] Cf. Cagnat-Chapot, *Manuel d'Archéologie Romaine,* t. I, p. 578-579.

Nous passons ensuite sur la face latérale droite, qui nous montre la vie de l'enfant, suite naturelle du mariage :

f) La naissance, symbolisée par la première toilette en présence de deux Parques; l'une fixe avec un style l'horoscope sur la sphère céleste, conformément aux indications que lui dicte la seconde, d'après le Livre du destin qu'elle tient, ouvert, dans la main gauche.

g) Scène d'enseignement : c'est une leçon de lecture, traitée comme celles des n°s 4, *b*; 9, *a*. L'enfant, tourné vers la gauche, vêtu d'une toge courte, lit avec application un *volumen*, qu'il tient ouvert à la hauteur des yeux; derrière lui son précepteur, assis, se penche vers lui et suit, par-dessus la tête de son élève, sa lecture; à l'arrière-plan, une Muse qui soutient, dans sa main gauche, un masque scénique (cf. n°s 3, *c*; 4, *b*; 8) [10].

A la série étudiée par Barrera est venu se joindre un monument nouveau :

13.

Rome, *musée des Thermes* (provient du quartier de Portonaccio).

Paribeni, Appendice (p. 344), n° 8; clichés D. A. I., 1933 426; 1933 233 [11].

Il s'agit du couvercle d'un sarcophage colossal dont la cuve est ornée, sur la face antérieure, d'une scène de ba-

[10] Je ne crois pas pouvoir suivre P. Boyancé (*Le Culte des Muses*, p. 279), pour qui les trois déesses, debout au second plan, sont des Muses et se rattachent toutes à cette scène *g*. Si on rapproche notre relief du sarcophage n° 3, on n'aura pas de peine à reconnaître ici, condensées seulement par manque de place, les deux scènes qu'il nous montre, plus largement développées : naissance et Parques, enseignement et Muses.

[11] La reproduction n'en est pas encore autorisée par le Musée des Thermes.

taille entre Romains et barbares; scène d'un mouvement vertigineux, pleine de contrastes violents, au milieu de laquelle le défunt est représenté sous les traits d'un général; on le reconnaît au fait que le visage est resté inachevé [12].

Le couvercle est orné d'une suite de scènes juxtaposées qui l'apparentent au monument précédent; on y voit, de gauche à droite :

a) La naissance de l'enfant, symbolisée par la première toilette en présence des Parques;

b) Scène d'enseignement : c'est cette fois une leçon d'écriture; l'enfant est une fillette, en tunique et palla, coiffée en « côtes de melon »; elle tient à la main des tablettes et un style et s'essaie à écrire; elle est debout; debout également à côté d'elle, sa maîtresse, voilée dans sa palla; le groupe est ici aussi complété par des Muses, au nombre de cinq;

c) Scène de mariage : *dextrarum iunctio;* un Eros, la torche abaissée, se montre au-dessous des mains unies des époux;

d) Des Barbares agenouillés viennent baiser la main du général vainqueur (cf. n° 12, *c*);

[12] Le cas va se présenter souvent (cf. n°s 21, 54, 77, 91, 95, 99, 144, 150, 155, 206, 221). On ne saurait douter que ces têtes n'aient été destinées à être achevées en *portrait;* comme il s'agit toujours d'un personnage principal (cf. p. 185-187), j'en conclus que la figure ainsi traitée représente le défunt. Là où apparaissent deux têtes inachevées (c'est le cas ici, on va le voir), on doit penser, sauf quelques rares exceptions, qu'il s'agit d'un sarcophage préparé pour un couple de défunts (sur cet usage, cf. la note en appendice, p. 293-297). La règle ainsi posée reste valable quelle que soit l'hypothèse qu'on admette sur l'origine de ces *teste abbozzate :* sont-elles inachevées au sens propre du mot, ou bien (suivant l'ingénieuse interprétation de M. Gütschow) ont-elles été complétées autrefois par une application de stuc, aujourd'hui disparu ou gratté? Cf. sur la question la note d'A. von Gerkan, ap. *Philologische Wochenschrift,* 1932, LII, c. 269-272, les indications de Wilpert, *Sarcofagi* (t. II), p. 338 A, 339 A, M. Gütschow, ap. *Rivista di Archeologia Cristiana,* 1932, p. 124, et surtout l'article *Bildnisse* de cette dernière, ap. *Das Museum der Prätextat-Katakombs* (sous presse).

e) Un groupe de prisonniers barbares.

Comme il arrive (cf. ci-dessus, n° 5), un souci de composition a bouleversé l'ordre logique des scènes : l'artiste a voulu placer la scène de mariage au centre du couvercle, qui se trouve divisé par elle en deux moitiés symétriques : celle de droite consacrée à la vie militaire du mari, celle de gauche aux vertus de la mère de famille qui a surveillé l'éducation de sa fille. Le sarcophage, en effet, était bien destiné, selon un usage fréquent [13], à recevoir le corps des deux époux : le visage de la femme est resté inachevé, dans les deux scènes de la naissance et du mariage, comme celui du mari, sur les deux scènes du couvercle où il figure; si, sur la cuve, la femme s'efface modestement devant la gloire militaire du mari, sur le couvercle elle joue un rôle égal au sien.

Première moitié du III[e] siècle.

14.

Trêves, *musée* (provient de Neumagen).

Reinach, RR, 2, p. 91, 1; Espérandieu, n° 5149 (t. VI, p. 345-346); W. von Massow, *Die Grabmäler von Neumagen* (Berlin, 1932), n° 180, p. 132-142; pl. 27-28.

Bas-relief d'un joli style et d'un bon état de conservation, qui provient [14] d'un de ces mausolées en forme de pilier carré surmonté d'une pyramide, caractéristiques de la région de la Moselle [15].

Nous avons affaire ici non à une scène d'enseignement

[13] Cf. là-dessus ma note, en Appendice, p. 293-297.

[14] Avec quelques autres fragments que je puis négliger; l'un d'eux montre deux enfants debout, dont l'un écrit sur des tablettes.

[15] A l'ouvrage cité de von Massow, joindre H. Dragendorff et E. Krüger, *Das Grabmal von Igel* (Trêves, 1924); cf. Espérandieu, t. VI, p. 318 et suiv., 437 et suiv.

privé, mais à une véritable scène d'école : c'est d'ailleurs la seule que j'aurai à décrire. Quatre personnages, également vêtus, non du costume méditerranéen (toge ou pallium), mais du costume gaulois (tunique, saie et lourds brodequins). Au centre, le maître, assis, vu de face dans un fauteuil à dossier, les pieds sur un escabeau; il faut peut-être restituer un *volumen* dans sa main gauche mutilée. Il est encadré de deux élèves assis comme lui dans un fauteuil, mais sans escabeau; tous deux lisent dans un *volumen* tenu ouvert à deux mains (celui de l'élève de droite est mutilé).

Enfin, tout à fait à droite, un troisième élève, debout, des tablettes fermées dans la main gauche, paraît saluer de la main droite. Comme on le voit par la position du *volumen* tenu par l'élève de gauche, la leçon ne fait que commencer : la lecture n'en est encore qu'à la seconde page; c'est donc un retardataire qui s'avance, accueilli par le regard sévère du maître.

15.

Brignoles, *ancien Séminaire* (provient de La Gayolle).

Le Blant, *Sarcophages chrétiens de la Gaule*, p. 157-159, pl. LIX, 1; Espérandieu, n° 40 (t. I, p. 40); C. Jullian, *Histoire de la Gaule*, t. IV, p. 509-510, 485, n. 1; Wilpert, *Sarcofagi* (t. I), p. 7, pl. I, 3.

Sarcophage chrétien à scènes juxtaposées; la scène qui nous intéresse occupe le centre de la face antérieure, entre, à gauche, un buste d'Hélios et un pêcheur, une orante entre deux arbres, accompagnée d'une ancre et de brebis, à droite d'autre part, un Bon Pasteur entre deux arbres et une figure assise qui est sans doute une personnification du lieu, divinité topique ou *Genius loci*.

Deux personnages : à gauche, un adulte assis (une mutilation fâcheuse a fait disparaître presque tout le torse : il semble bien qu'il s'agisse d'un homme, nu sous le pallium);

à droite, un enfant, une fillette drapée debout devant lui. J'ai placé ici l'analyse de ce monument célèbre, le plus ancien sarcophage chrétien connu (avec le sarcophage de la via Salaria, ici n° 111), car c'est bien là, j'imagine, qu'on s'attend à le voir apparaître. Pourtant je ne suis pas sûr qu'il nous montre, comme le veut l'opinion traditionnelle [16], une scène d'enseignement. Le « maître » tient, posé sur ses genoux, un objet cylindrique beaucoup trop long pour être un *volumen* : on pensera, sans doute, à la baguette qui est l'attribut normal du pédotribe, mais que certains monuments [17] placent dans la main du maître d'école. Cependant il s'agit ici d'un bâton bien plus épais, dirigé vers le sol et non vers le ciel. Je me demande s'il ne serait pas le gourdin qui sert souvent d'insigne aux philosophes et particulièrement aux cyniques [18]. L'enfant debout devant lui est bien jeune pour recevoir les leçons d'un tel maître; la place de celui-ci, qui en fait l'élément central, essentiel, du décor, suggère une autre hypothèse : ce serait le défunt lui-même, représenté sous les traits d'un philosophe... La chose est possible : on verra qu'un tel type ne détonne pas sur un sarcophage chrétien de cette date (p. 277, n. 26); il n'y aurait pas contradiction avec la présence de l'orante, qui peut être un symbole de l'âme chrétienne, et non nécessairement le portrait d'une défunte [19]; enfin nous rencontrerons un mo-

[16] De toute façon on ne saurait accepter l'adaptation qu'en a tentée Mgr Wilpert : pour lui, l'auditrice debout ne serait pas une enfant, mais la défunte, adulte, déjà représentée comme orante; sa petite taille ne serait due qu'au manque de place. On ne peut imputer pareille maladresse au sculpteur d'un monument par ailleurs aussi remarquable; je montre d'autre part que l'hypothèse de Mgr Wilpert, qui réduit le personnage de la défunte à un rôle secondaire, prête le flanc à de sérieuses objections (ci-dessous, p. 276).

[17] Ainsi un stuc de la Basilique de la porte Majeure (cf. ci-dessous, p. 260 : Carcopino, *La Basilique pythagoricienne...*, pl. XII).

[18] Cf. par exemple ici n°s 102, 217 et p. 144, *b*; Amelung, ap. *American Journal of Archaeology*, 1927, p. 293-296.

[19] C'est ce qui explique le nombre si élevé d'orantes et la rareté du

nument païen qui présente une disposition analogue : la défunte représentée assise, en lectrice, sa petite fille debout à côté d'elle (n° 71).

Mais ce n'est là qu'une hypothèse : il est difficile d'aboutir à une certitude dans l'état présent du monument, si mutilé, vu le caractère chrétien, l'origine gauloise et la date qui nous privent, pour cette scène du moins, de rapprochements décisifs.

Dernier quart du II[e] siècle.

II

Scènes de lecture.

On acceptera que sous ce titre vague, et parfois inexact, je réunisse un vaste ensemble de scènes, qui n'ont pas toutes la même valeur, mais qui s'apparentent si étroitement les unes aux autres qu'il m'était difficile de les séparer. Je groupe, sous cette rubrique, tous les monuments qui nous montrent un personnage tenant à la main un livre ouvert. La lecture parfois s'interrompt pour laisser place à la méditation; d'autres fois, c'est une *praelectio,* un enseignement (mais qui n'a plus le caractère scolaire des scènes que nous venons d'examiner), une conférence, une récitation, une discussion savante...

Pour apporter quelque ordre dans cette masse assez confuse de monuments [1], je les ai classés, d'abord, en fonction

type de l'orant mâle : Wilpert, *Sarcofagi* (t. II), p. 334-336, relève 82 exemples des premières contre 8 seulement des seconds.

[1] J'ai réservé pour la série des « scènes de musique » ceux qui nous offrent le lecteur associé à une musicienne.

du type du lecteur; ensuite, là où besoin était, en fonction de la nature des auditeurs. On considérera donc successivement les monuments qui nous montrent le lecteur (ou le « docteur ») assis vu de face, assis vu de profil, allongé, debout, enfin réduit à un simple buste.

A. — Le lecteur se présente assis, de face.

16.

Naples, *musée National*, cortile orientale (provient de Capoue).

Ici, *planche II*. Ce monument n'a été étudié jusqu'ici que dans son inscription : H. Nissen, ap. *Hermes*, I (1866), p. 148 et suiv.; Fiorelli, *Catalogo del Museo Nazionale di Napoli, Raccolta epigrafica*, t. 2, n° 1415; [Mommsen], CIL X 3969 (= Bücheler 91, Dessau 7763).

Stèle (hauteur 1,60 m., largeur 0,74 m.) : deux pilastres plats, munis de petits chapiteaux corinthiens, supportent un entablement uni où est gravée l'inscription et que surmonte un fronton muni d'acrotères et orné d'une fleur à six pétales. Entre les deux pilastres, s'ouvre une niche où sont sculptés trois personnages; la pierre (calcaire caverneux du Monte Tifata, matériau convenant mieux à l'architecte qu'au sculpteur) a beaucoup souffert du temps, si bien qu'aujourd'hui le relief paraît à peine esquissé; mais on peut se rendre compte qu'il avait été autrefois très bien fini, et qu'il était d'un bon travail.

Au centre, assis, vu de face, un homme imberbe, aux traits accusés, vêtu d'une tunique et d'une toge, les pieds reposant sur un escabeau; il m'a paru tenir entre ses mains (la main gauche, disparue, se devine au mouvement du bras engagé dans la toge) un diptyque ouvert reposant sur les plis du *sinus* qui s'arrondissent par-dessous, formant comme

une corbeille (la pierre est très abîmée en cet endroit : la partie antérieure du diptyque est seule encore visible).

A gauche, un jeune homme debout, vêtu d'une simple tunique courte, s'approche de lui et lui tend, de la main droite, un objet plat, rectangulaire (tablettes?). A droite, également debout, une femme, en tunique et palla, soutient de sa main gauche le coude gauche de l'homme assis. L'inscription de l'entablement — que Nissen a eu la patience et le mérite de déchiffrer — permet de donner une interprétation sûre de ce relief : c'est une épitaphe, dédiée (l. 4-5) au maître d'école, *magister ludi litterari*, Furius Philocalus. C'est certainement lui qui est représenté au centre, assis dans sa chaire professorale, en train d'enseigner. Mais la scène est bien différente de celle que nous montraient les monuments précédents : c'est la figure seule du maître qui est exaltée ici. Les deux autres personnages ne sont pas des élèves; le costume et l'attitude de celui de gauche conviennent mieux à un serviteur; le geste de la femme est un geste d'affection : elle est donc une parente (épouse ou fille) du défunt.

Furius (Dionysius) Filocalus est le nom, on le sait, du célèbre graveur du pape Damase; mais il ne peut s'agir là que d'une rencontre, car notre stèle est bien antérieure au IV^e^ siècle. Je la ferais remonter volontiers jusqu'au milieu du II^e^ siècle.

17.

Rome, *musée profane du Latran.*

Benndorf-Schöne, n° 16, pl. XVII; Reinach, RR, 3, p. 287, 4; Birt, *Buchrolle in der Kunst*, p. 153; Dütschke, *Ravennatische Studien*, p. 154-155; G. Rodenwalt, ap. *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 1923, p. 120; et ap. *Jahrbuch d. D. A. I.*, 1936, p. 102-104; pl. 6.

Face antérieure d'un grand sarcophage; fait que nous

retrouverons souvent, la scène se détache sur un fond de draperie. Au centre, assis, de face, les pieds sur un escabeau (brisé), un homme barbu, grave, le front ridé; visiblement, l'artiste a cherché à individualiser ses traits. Il tient entre ses mains un *volumen* largement déroulé. Mais il ne le lit pas : le regard (pupilles forées) est dirigé au loin vers la gauche. Certainement, ce personnage est en train de commenter le texte qu'il tient en main. La gravité de son attitude exclut, à mon sens, l'hypothèse d'une *recitatio* de caractère oratoire : c'est bien plutôt d'un philosophe qu'il s'agit.

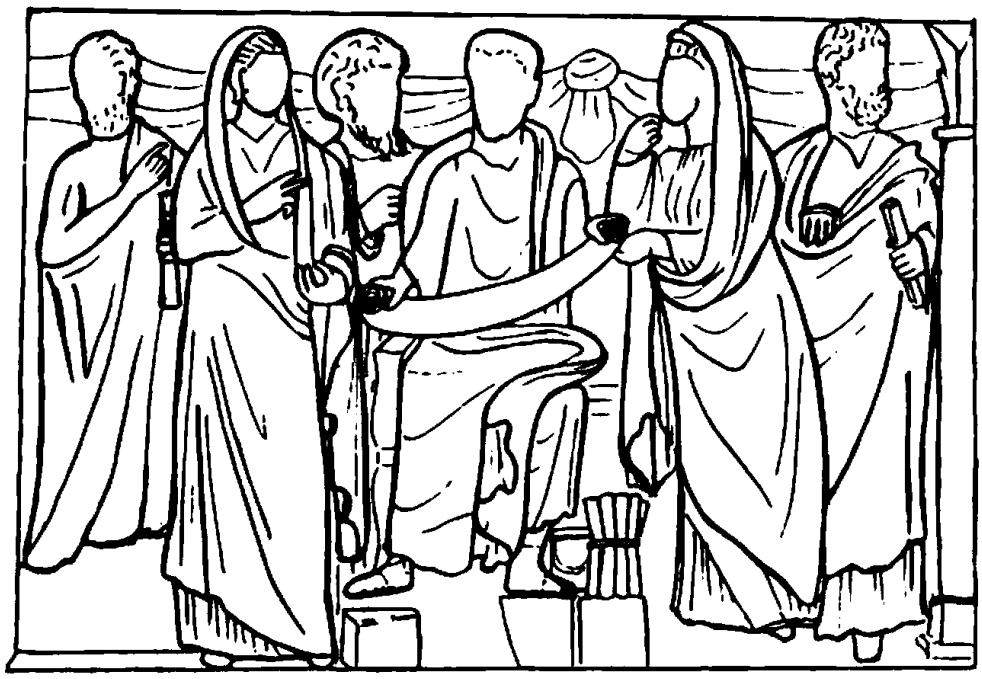


FIGURE 7.

Cinq figures debout l'entourent; trois sont occupées à l'écouter attentivement : une femme drapée et voilée dans sa palla, un *volumen* fermé à la main, à gauche; au second plan, un homme barbu; à droite, une autre femme vêtue comme la première, accoudée comme une Polymnie. Aux deux extrémités du relief, deux hommes barbus, un *volumen* à la main, le regard tourné vers l'extérieur; celui de gauche est nu sous le pallium; celui de droite a, par-dessous, une

tunique; tout à fait à droite, sur un pilier, une horloge solaire.

Curieux monument, d'une composition grandiose, mais d'une exécution inégale; la tête du « phisosophe » et celles des deux auditrices sont d'une remarquable intensité de vie; le style des draperies, les trois autres têtes, bizarrement traitées au trépan, sont, au contraire, d'une allure bien décadente. La coiffure des deux femmes date ce relief du temps de l'empereur Gallien, disons, en gros, le troisième quart du IIIe siècle (G. Rodenwalt précise davantage : entre 263 et 270).

M. Rodenwalt nous invite à reconnaître dans ce sarcophage le propre monument du philosophe Plotin; il serait représenté, là, en train d'enseigner; il faudrait même identifier la belle figure de l'auditrice de gauche avec sa protectrice, l'impératrice Salonine. L'hypothèse est assurément piquante; je ne crois pas qu'on puisse la retenir. Il est bien hasardeux de vouloir, en l'absence d'une inscription, lever l'anonymat de ces reliefs funéraires! Pour nous persuader, M. Rodenwalt devrait prendre en considération tous les sarcophages datant du même temps à peu près (et mieux que personne il sait combien ils sont nombreux) et qui pourraient tout aussi bien convenir à un philosophe; il faudrait alors administrer la preuve qu'aucun, mieux que celui-ci, ne peut être celui de Plotin, et d'autre part qu'il y a des raisons valables de l'attribuer à lui plutôt qu'à un philosophe inconnu... Preuve bien difficile à faire! Les rapprochements iconographiques sont peu convaincants : nous sommes à une époque de décadence et, sur les monuments de ce temps, toutes les femmes ressemblent plus ou moins à Salonine! Prenons garde, d'autre part, à ne pas prendre pour des traits individuels ce qui n'est que tradition d'atelier : il faut mesurer tout ce qu'il y a de convenu dans le type de notre « Plotin » (où cependant l'effort pour atteindre au portrait est certain); qu'on le compare à celui des dé-

funts sur un front de sarcophage du musée de Naples, antérieur de près d'un siècle [2] : sarcophage de deux frères dont l'un est marié : ils sont représentés en philosophes, en compagnie d'autres « lettrés ».

18.

Vatican, *musée*, galerie des candélabres (provient de la catacombe de Cyriaque, près de Saint-Laurent hors les murs).

Dütschke, *Ravennatische Studien*, p. 190-191; Cumont, ap. *Syria*, 1929, p. 234, pl. XLII, 1.

Sarcophage d'enfant (longueur 1,18 m.) de plan elliptique; j'étudie plus loin le couvercle, sous le n° 134. Au centre, se détachant sur une draperie, le petit défunt, représenté sous les traits d'un orateur en train de déclamer. Il est nu sous le pallium, et son torse potelé, sa figure poupine, s'opposent paradoxalement à son attitude d'adulte : il est assis, vu de face, le pied gauche reposant sur un escabeau, la jambe droite rejetée en arrière, le bras droit soulevé dans un geste oratoire, dans la main gauche un *volumen* maintenu ouvert (motif de la lecture interrompue).

Convergeant vers cette figure centrale, une double série de petits enfants vêtus d'un simple pallium, debout, paraissent l'écouter. Ils portent dans leurs mains les attributs des Muses : globe et baguette d'Uranie, lyre, masque tragique et massue, tablettes, *volumen*, masque comique et *pedum*, flûte...

19.

Paris, *musée du Louvre*.

[2] Reinach, RR, 3, p. 90, 1; Ruesch, n° 1053 (6603), *Compendio* n° 742.

Fröhner, n° 397; *Marbres Antiques*, p. 116, n° 1520; Reinach, RR, 2, p. 289, 2 [3]; Wernicke, n° 1, c. 209 (cf. ci-dessus, p. 19); Cumont, *Syria*, 1929, pl. XLIII, 2.

Sarcophage d'enfant à scènes juxtaposées (type B); de gauche à droite, trois scènes :

a) Promenade dans une voiture à chèvres (cf. n° 2, *c*);

b) Comme ci-dessus, l'enfant orateur : assis, vu de face, se détachant sur une draperie, vêtu de la tunique et du pallium; il déclame, la main droite tendue dans un geste oratoire, le *volumen* ouvert dans la main gauche (motif de la lecture interrompue).

Il est entouré de quatre figures féminines debout, coiffées « à la grecque », une double plume sur le front : quatre Muses. A gauche, une horloge solaire.

c) Le banquet funèbre : le petit défunt, étendu sur un lit, en compagnie de trois serviteurs.

20.

Rome, *palais Giustiniani*.

Matz-Duhn, n° 3275; Reinach, RR, 3, p. 257, 1.

Face antérieure d'un sarcophage d'adulte. Au centre, un homme assis, vu de face, tenant dans la main gauche un *volumen* ouvert à la dernière page. Il tourne la tête vers une femme debout à droite, un *volumen* fermé à la main. Leurs deux têtes sont bien individualisées : il faut y reconnaître le défunt et sa femme (ou le couple des défunts).

Huit figures de femme complètent le relief : leurs attributs, les deux plumes fixées dans leur chevelure, les dési-

[3] Une faute d'impression dans la notice elliptique de Reinach peut laisser croire (cf. Cagnat-Chapot, *Manuel d'Archéologie Romaine*, t. I, p. 670-671) que ce relief appartient au même sarcophage que notre n° 2 : ce sont deux monuments distincts.

gnent comme des Muses. Ce relief nous montre donc, sous l'œil des Muses, le défunt récitant ou mieux commentant un livre à sa compagne.

21.

Rome, *palais Mattei.*

Matz-Duhn, n° 3278; Reinach, RR, 3, p. 300, 2; cliché D. A. I., 1935 1972.

Face antérieure de sarcophage; la scène se détache sur une draperie. Au centre, assis, vu de face, un jeune homme (la tête restée inachevée le désigne comme le défunt) est représenté en train de déclamer : la main droite brisée devait faire un geste oratoire, la main gauche tient un *volumen* ouvert (motif de la lecture interrompue); à gauche, un pilier et un faisceau de livres. Debout, la série des neuf Muses.

22.

Gênes, *cathédrale.*

Cliché D. A. I., 1934 754.

Sarcophage à strigiles à cinq compartiments (type D). Dans les deux registres extrêmes, groupe d'Eros et Psyché. Dans le compartiment central un homme, évidemment le défunt, représenté en orateur : il est traité comme l'enfant du n° 18, assis de face, le pied gauche sur un escabeau, la jambe droite rejetée en arrière dans le feu de l'action; la main droite fait un geste oratoire, la gauche tient un *volumen* ouvert (motif de la lecture interrompue). La tête paraît fruste; peut-être n'est-ce dû qu'à l'usure; en tout cas, l'orateur ne peut être que le défunt.

23.

Rome, *musée des Thermes* (provient du monastère de Sainte-Catherine, via Nazionale).

Paribeni, n° 1230; Wilpert, *Sarcofagi* (t. I), p. 32, pl. XXV, 4; (t. II), p. 348.

Comme le précédent, sarcophage à strigiles à cinq compartiments, avec le groupe d'Eros et Psyché dans les registres latéraux. Au centre, sur une tenture, trois personnages : au milieu un jeune homme (j'y reconnais le défunt), imberbe, vêtu de deux tuniques superposées et du pallium, assis, de face; il a de longues boucles; deux mèches se dressent sur le front. Dans sa main gauche, le *volumen* de « la lecture interrompue »; la main droite sur la poitrine esquisse un geste de discussion. Il tourne la tête vers une femme debout, à gauche, que deux plumes dressées sur le front définissent comme une Muse. Elle aussi tient dans sa main gauche abaissée un *volumen* ouvert; la main droite étendue et son regard sont dirigés vers le défunt : visiblement, une discussion se poursuit entre eux.

A droite, un personnage debout les écoute, la main pensivement ramenée vers le menton; c'est un homme âgé, à la chevelure et à la barbe abondante.

M. Paribeni voit, dans ce monument, un sarcophage chrétien représentant le Christ enseignant entre deux disciples. Mgr Wilpert a bien montré les difficultés que rencontre cette interprétation : la présence d'une Muse, la double tunique contraire au précepte évangélique (Matthieu, 10, 10; Luc, 9, 3; Marc, 6, 9). Il conclut à une inspiration hétérodoxe, gnostique...

Mais, pourquoi vouloir que ce monument soit chrétien? Il suffit de le rapprocher du précédent, évidemment païen, pour l'éclairer. Le groupe Eros-Psyché n'est pas, à lui seul, un indice suffisant de christianisme. Je vois donc ici une

œuvre païenne montrant le défunt recevant les leçons d'une Muse, en présence d'un compagnon ou d'un maître.

24.

Rome, via Latina, *hypogée de Trebius Iustus.*

Kanzler et Marucchi, ap. *Nuovo Bulletino di Archeologia Cristiana*, 1911, p. 202, 215, 225, pl. XIII; Marucchi, *Le Catacombe Romane*, p. 308; Battifol, ap. *Bulletin d'ancienne littérature et d'archéologie chrétienne*, 1912, p. 219; Kaufmann, *Handbuch der christlichen Archäologie*, 3e éd., p. 407-410.

Fresque décorant l'*arcosolium* central du dernier caveau; au-dessous de l'inscription funéraire de Trebius Iustus, on voit le défunt assis, vu de face, les pieds sur un escabeau, soutenant de la main gauche un *codex* ouvert posé sur ses genoux; sa main droite est ramenée sur sa poitrine. Epars dans le champ, toute une série d'objets, tous en rapport avec le travail intellectuel : à gauche, une *capsa* ou bibliothèque portative, deux *codices* ouverts, une trousse à écrire; à droite, un long *volumen* roulé, un *codex* ouvert, une *capsa*, le couvercle soulevé, montrant les rouleaux qui la remplissent.

Fin du IIIe siècle.

25.

Ancône, *crypte de la cathédrale.*

Wilpert, *Sarcofagi* (t. I), p. 131, pl. XIV, 1; (t. II), p. 338-339.

Face latérale gauche du couvercle du beau sarcophage de Flavius Gorgonius. Un homme, vêtu de la tunique et du pallium, est assis, vu de face; il supporte sur les genoux un *volumen* complètement déroulé qui, à gauche, pend jusqu'à terre.

Il est accompagné de deux hommes, debout chacun d'un côté, vêtus, non plus du pallium, mais de la chlamyde; les yeux fixés sur le premier, ils écrivent avec un style sur des tablettes qu'ils tiennent ouvertes dans la main gauche.

L'inscription funéraire (CIL IX 5897), gravée dans un cartouche sur la face antérieure du couvercle, nous apprend que le monument a été préparé pour un haut fonctionnaire, *Fl(avius) Gorgonius, ex comite largitionum privatarum*. Je pense que la scène que nous venons d'examiner le représente dans l'exercice de ses fonctions, en train de dicter ses ordres à deux secrétaires, *officiales;* il suffit pour s'en persuader de comparer la scène analogue qui figure à la partie supérieure du feuillet droit du diptyque consulaire de Probianus, représenté en train de remplir ses fonctions de *vicarius urbis Romae* (Reinach, RR, 2, p. 33, 6; Delbrück, *Consulardiptychen*, pl. 65). Qu'on ne s'étonne pas de me voir chercher un rapprochement en dehors de l'art funéraire; nous sommes ici dans un cas exceptionnel; il est très rare, en effet, de voir des scènes de la vie réelle représentées sur les sarcophages chrétiens [4]. En fait, la scène présente, si elle a une contre-partie sur la petite face symétrique du couvercle (montrant Gorgonius à cheval accompagné de deux serviteurs), s'oppose à tout le reste de la décoration du sarcophage, tout entier occupé par des scènes religieuses.

Deuxième moitié du IV^e^ siècle.

(26-51). Ayant achevé l'analyse des monuments funéraires nous montrant le défunt sous les traits d'un lecteur (ou d'un orateur) assis, vu de face, je rappellerai très rapidement que ce même type a été adopté par l'art chrétien antique, dans d'autres monuments funéraires, pour repré-

[4] Cf. ci-dessous, p. 271-273.

senter le Christ enseignant. Ces monuments ont été très bien étudiés; il me suffira d'y faire une brève allusion. J'attire l'attention en particulier sur deux fresques très anciennes :

26.

Rome, *catacombe de Calliste.*

Wilpert, *Pitture,* pl. 29, 2.

Le Christ, assis légèrement de trois quart, lit dans un *volumen* largement déroulé; au-dessous (donc en face de lui), la Samaritaine au puits.

Deuxième moitié du IIe siècle.

27.

Rome, *hypogée des Aurelii* (Viale Manzoni).

Reinach, RP, p. 201, 3; Bendinelli, *Monumenti Antichi* (de l'Académie des Lincei), t. 38, pl. IX.

D'abord contesté, le caractère chrétien de cette fresque est aujourd'hui admis : elle nous montre le Christ, vu de face, mais ici aussi légèrement oblique par rapport au spectateur, lisant un *volumen;* l'auditoire est représenté par un troupeau de brebis évidemment symboliques.

Fin du IIe siècle ou début du IIIe.

Tous les autres monuments appartiennent au IVe siècle; ce sont :

I. Des fresques, décorant les catacombes de Rome :

28.

C. de Marc et Marcellien, Wilpert, *Pitture*, pl. 162, 2.

29.

C. de Marc et Marcellien, *ibid.*, pl. 177, 1.

30.

C. de Domitille, *ibid.*, pl. 126.

31.

C. de Domitille, *ibid.*, pl. 225, 1.

32.

C. des Gordiani, Josi, ap. *Rivista di Archeologia Cristiana*, 1928, p. 195.

II. Des sarcophages (je renvoie aux planches de Wilpert, *Sarcofagi*); ils appartiennent à divers types :

a) Frise continue de scènes juxtaposées (type B) :

33.

Florence (récemment extrait du lit de l'Arno), (t. III), pl. CCLXXXVII, 1.

b) Deux frises superposées (dédoublement du type précédent) :

34.

Rome, *musée des Thermes*, fragment (t. II), pl. CCXX, 1 (= Paribeni, n° 1221).

c) Colonnade (type E), arcs et frontons alternés :

35.

Pérouse, *musée* (t. I), pl. XXVIII, 3 (sarcophage de frère Egide; j'étudie plus loin une autre scène du même monument sous le n° 169).

36.

Lyon, *musée* (provient d'Arles), pl. XXIX, 2.

37.

Alger, *musée*, pl. XXIX, 3.

d) Même type dédoublé (deux colonnades superposées) :

38.

Vatican, *crypte de Saint-Pierre*, pl. XIII, et (t. II), pl. CCLXVI, 7 (c'est le célèbre sarcophage de Iunius Bassus).

39.

Rome, *musée de Saint-Sébastien* (t. III), pl. CCLXXXIV, 5.

e) Colonnade, série continue d'arcades, coquille dans les tympans :

40.

Arles, *musée* (t. I), pl. XXIX, 1.

41.

Marseille, *musée Borély*, pl. XXXIII, 3.

42.

Marseille, *musée Borély*, pl. XXXIV, 2.

43.

Saint-Cannat, *église*, pl. XXXXV, 4.

f) Colonnade, entablement continu :

44.

Paris, *musée du Louvre* (provient de Rigneux-le-Franc), pl. XXXIV, 1.

45.

Arles, *musée*, pl. XXXIV, 3; j'étudie plus loin le couvercle de ce sarcophage sous le n° 170.

46.

Nîmes, *cathédrale* (provient de Bellegarde), pl. XXXXIII, 5.

g) Sarcophage à strigiles à dix compartiments (type D dédoublé) :

47.

Rome, *musée de Saint-Sébastien*, pl. XXXX.

h) Sarcophage du type « à portes de ville » (cf. M. Lawrence, « *City-gate Sarcofagi* », ap. *The Art Bulletin*, X, 1927, p. 1-45) :

48.

Milan, *Duomo* (t. II), pl. CLXXXVIII, 2 (sarcophage de saint Ambroise).

i) Ajoutons trois fragments du *musée chrétien du Latran*, très mutilés :

49.

(t. I), pl. XLII, 2.

50.

Pl. XLII, 3.

51.

Pl. VI, 4.

Tous ces monuments nous montrent le Christ, rigoureusement présenté de face, un livre à la main: *volumen* (fermé ou ouvert) ou *codex*. Sur le *codex* du n° 45 on lit, à l'envers :

DOM INVS
LEGE MDAT

Dominus legem dat : cette légende convient à tous nos monuments qui ont bien pour sujet la prédication de la Loi nouvelle, de l'Evangile.

Le Christ est assis sur un fauteuil, un escabeau sous les pieds; plus rarement sur un quartier de roc, symbolisant une montagne (n°s 35, 40, 42, 48); c'est certainement une allusion au Sermon sur la Montagne; les fragments n°s 34 et 51 nous montrent même les auditeurs figurés au pied du Mont des Béatitudes.

D'autres fois (n°s 37, 38, 39), sous les pieds du Christ, on aperçoit une figure barbue soutenant des deux mains un voile recourbé au-dessus de sa tête : c'est le symbole bien connu d'Ouranos; il indique assez joliment que le Christ est « dans le ciel ». Il peut paraître paradoxal de voir ainsi le Christ représenté dans le ciel, alors qu'il enseigne à des disciples sur la terre; un texte de saint Augustin vient opportunément commenter nos monuments :

> Christus est qui docet; cathedram in coelo habet, ut paulo ante dixi. Schola ipsius in terra est... (Sermon *de disciplina Christiana*, 14 (15), Patrologie Latine, t. 40, c. 678).

Le texte continue : ... *et schola ipsius corpus ipsius est...*

Le Corps mystique du Christ, c'est l'Eglise; aussi trouvons-nous (n° 35) celle-ci représentée sous les traits d'une femme voilée en train d'écouter avec saint Pierre l'enseignement du Christ.

Le plus souvent les auditeurs, dont le nombre varie de deux à vingt-six (n° 45), sont des Apôtres, ou les premiers Disciples; ils sont souvent représentés un livre (ouvert ou fermé) à la main. Sur le n° 45, on lit sur les livres (deux *volumina*, deux *codices*) de quatre d'entre eux le nom des Evangélistes. Quelquefois, aux Apôtres se joignent des figures de fidèles, parmi lesquelles il faut alors reconnaître les défunts (n°s 41, 43, 45).

B. — Le lecteur se présente assis de profil.

Le nombre de ces représentations est si grand qu'il m'a paru nécessaire de les subdiviser d'après la nature des personnages secondaires. Nous analyserons donc successivement les monuments où le lecteur apparaît : *a*) seul, *b*) en compagnie d'un ou plusieurs personnages debout, *c*) assis, ou *d*) allongés.

a) *Le lecteur est seul.*

Ce thème a été utilisé dans l'art funéraire dès la belle époque de l'art hellénique : qu'il me suffise de citer [1] la belle stèle conservée au monastère de Grottaferrata et qui date du v[e] siècle avant J.-C. : elle montre un jeune homme, vêtu d'un simple pallium, assis, de profil, lisant, la tête mé-

[1] Voir d'autres exemples ap. Pfuhl, *Jahrbuch d. D. A. I.*, 1907, p. 130.

lancoliquement penchée, un *volumen* tenu ouvert à deux mains (Reinach, RR; 3, p. 47, 2; Conze, n° 622 [t. 2], pl. CXXI).

Je n'ai pas rencontré de monument analogue parmi les stèles attiques d'époque romaine (nous possédons seulement des stèles montrant le défunt assis tenant à la main un livre roulé : Conze, n° 1838, [t. 4] pl. CCCLXXXIX; n° 1847, pl. CCCXC); mais voici un monument africain qui se rattache nettement à la même tradition plastique :

52.

Carthage, *musée Lavigerie* (provient de la Marsa).

Delattre, *Catalogue du Musée Lavigerie,* II, p. 38-40, pl. IX, 2; Reinach, RR, 2, p. 2, 4.

Relief de stuc ayant fait partie de la décoration d'un mausolée (un autre relief du même monument montre une scène de coiffure) : une femme, la défunte évidemment, assise sur un fauteuil à dossier courbe, et occupée à lire un *volumen* ouvert, sur lequel quelques traits indistincts ont été gravés pour imiter l'écriture.

La coiffure de la défunte rappelle la mode en faveur à Rome sous les Flaviens; mais nous sommes en province : les estampilles de briques du mausolée reculent la date de notre relief jusqu'au temps d'Hadrien.

(53-55). Le même thème apparaît d'autre part sur des sarcophages à strigiles (type D et variétés) :

53.

Rome, *Villa Balestra* (ancienne Villa Haig), (provient d'Ostie).

Matz-Duhn, n° 3127 *a*; Reinach, RR, 3, p. 235, 2; Petersen, ap. *Römische Mitteilungen,* 1900, p. 171 et suiv.; Dütschke, *Ravennatische Studien,* p. 156; Wilpert, *Sarcofagi* (t. I), p. 11; clichés D. A. I. 2378 (ensemble), 2379 (détail).

C'est un sarcophage à strigiles du type D, dans lequel les deux compartiments latéraux ont disparu, les deux nappes de strigiles s'étendant jusqu'aux extrémités.

Le registre central montre un homme à barbe courte, vêtu d'une tunique et d'un pallium étroit, assis dans un fauteuil à haut dossier, lisant, la tête penchée, un *volumen* qu'il tient ouvert des deux mains.

A droite, une armoire sur laquelle est placé un écrin ouvert contenant cinq instruments de chirurgie. Il faut donc reconnaître dans notre personnage (le défunt bien entendu) un médecin de profession. Les deux portes de l'armoire, ouvertes, laissent voir deux étagères; un plat creux occupe celle du bas; celle d'en haut montre neuf *volumina* qu'on aperçoit par la tranche; ce sont bien là des livres : je ne partage pas, à ce sujet, les hésitations de Dütschke et de Wilpert; il suffit de comparer à notre monument le bas-relief de Trêves [2] qui montre les rayons d'une bibliothèque antique où les livres sont pareillement disposés.

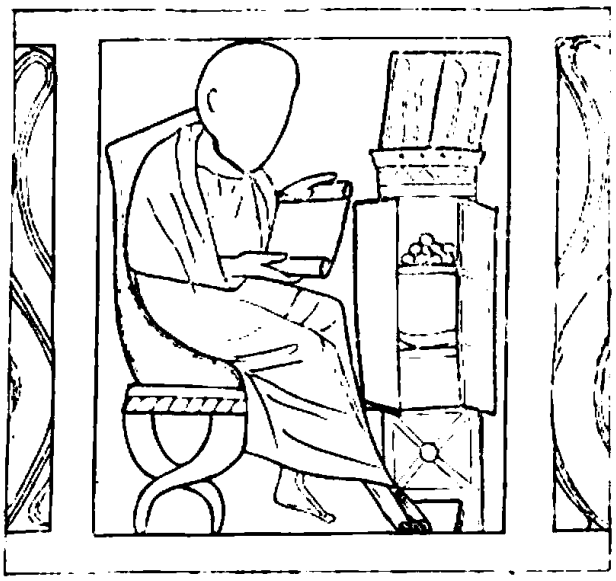


FIGURE 8.

Une inscription grecque (IG XIV 943) se lit sur la bordure supérieure du sarcophage et sur le cadre du registre central. Elle paraît incomplète : le début devait se lire sur le couvercle, aujourd'hui perdu; Petersen a cru pouvoir l'identifier avec une autre inscription grecque d'Ostie (IG XIV

[2] Aujourd'hui perdu : il est connu par un dessin de Brower et Masen (*Antiquitatum et Annalium Trevirensium libri XXV*, I, p. 105) souvent reproduit (ainsi Daremberg-Saglio-Pottier, t. 5, p. 967 B, fig. 7567; Cagnat-Chapot, *Manuel*, t. 2, p. 503, fig. 692).

942) : je prendrai, plus loin, son hypothèse en considération (p. 242-243). La partie conservée contient des menaces à l'égard des violateurs de sépulture; ils devront notamment payer une amende qui sera versée moitié au trésor impérial, τῷ Φίσκῳ, moitié Πόρτῳ, « à [la municipalité de] Porto ». Cette précision permet de dater notre sarcophage : il ne peut être antérieur au début du règne de Constantin, car c'est alors seulement que le *Portus Romae* acquiert son indépendance à l'égard d'Ostie [3]; il ne saurait, d'autre part, être bien postérieur, vu son type et son style : je le place donc dans le premier tiers du IV^e siècle.

54.

Rome, *musée des Thermes* (provient du quartier de Portonaccio).

Paribeni, Appendice (p. 342) n° 2; Wilpert, *Sarcofagi* (t. III), pl. CCLXXII, 4.

Sarcophage à strigiles à cinq compartiments (type D). Aux deux extrémités, sur un fond de draperie, un personnage debout : à gauche, une femme, voilée dans sa palla, une tige de pavot dans la main gauche; à droite, un homme, nu sous le pallium, un *volumen* fermé dans la main gauche. Tous deux ont la main droite ramenée sur la poitrine et la tête tournée vers le registre central.

Celui-ci, encadré par deux pilastres supportant un arc (deux petits masques scéniques en acrotères), nous montre un personnage assis. C'est un vieillard, à la physionomie austère, à la chevelure et à la barbe abondante; il est nu, sous un pallium très lâchement drapé; il tient un *volumen*

[3] Sur ce fait, bien établi aujourd'hui grâce à une inscription récemment découverte (CIL XIV 4449), cf. Wickert, CIL XIV, *Suppl. I*, p. 612 B; Lugli-Filibeck, *Il Porto di Roma Imperiale e l'Agro Portuense*, p. 136-137.

ouvert des deux mains. Mais son regard (que les pupilles forées marquent avec précision) n'est pas abaissé sur son texte; il est dirigé à droite, vers le haut, dans la direction d'un buste juvénile aux traits idéalisés, au regard dirigé au loin vers le ciel, posé sur une haute gaine d'hermès, drapée. Entre ces deux têtes, une horloge solaire fixée sur un pilier.

FIGURE 9.

Ce monument est d'interprétation difficile : marchons du plus assuré vers l'incertain. Le visage des deux figures debout est seulement esquissé : c'est donc que ces figures devaient être achevées en portrait à la ressemblance des défunts. Cela fixe un point important : contrairement aux cas précédents (n°s 16-25, 52, 53), le lecteur n'est pas ici le destinataire du sarcophage. Son type idéal sufffirait d'ailleurs à nous en persuader. Qu'est-il donc? Si plastiquement il est représenté seul, avec l'hermès, au point de vue symbolique il ne peut être séparé des deux figures debout, dont le regard est dirigé vers lui : j'y vois donc un « maître » représenté en train d'enseigner; un maître, quel qu'il soit, dont les deux défunts ont tenu, sur leur tombe, à s'affirmer les disciples.

Il faut, d'autre part, expliquer l'hermès juvénile. J'avais d'abord pensé à un usage antique qui nous est bien familier: les locaux consacrés au travail de l'esprit (salles d'école, bibliothèques) étaient ornés des figures de divinités pro-

tectrices de l'intelligence, ou de grands écrivains [4]. Pour cette décoration, on employait en particulier des hermès : on a ainsi retrouvé à l'Abbaye de Saint-Paul-aux-Trois-Fontaines (près de Rome) un hermès d'Homère et un hermès de Ménandre qu'un certain Aelianus avait placés dans sa bibliothèque (IG XIV 6082-6083 = EG 1084-1085).

Serions-nous ici dans le même cas? Mais on ne peut réduire cet hermès à un simple rôle décoratif : il faudrait y voir l'image de celui, dieu ou mortel, dont s'inspire l'enseignement du lecteur barbu, de qui les défunts se glorifient d'avoir écouté les leçons. Mais qui serait-il? Son type juvénile nous empêche d'y voir un philosophe, un fondateur d'école ou de secte. L'absence de tout attribut écarte, d'autre part, l'idée qu'il puisse s'agir d'un dieu adolescent, Apollon ou Dionysos. Il faudrait alors en venir à une autre hypothèse : il y a un homme divin, fondateur de doctrine et que l'art de ce temps (III^e^ siècle) représente volontiers imberbe et jeune : c'est le Christ! Mais on ne connaît pas d'exemple de Christ en hermès [5]. Plutôt que de chercher à établir qu'un tel genre de monument a pu cependant exister [6], il vaut mieux, je crois, abandonner une piste qui nous conduit, on le voit, à un fragile enchaînement d'hypothèses.

Je préfère songer à un autre aspect de l'hermès : il a existé des hermès funéraires à l'effigie des défunts; l'usage en est bien attesté [7]. Bien mieux : des stèles grecques

[4] Cf. les textes et études que j'ai rassemblés ap. *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, 1931, p. 126; ajouter depuis, J. D. Craig, *Proceedings of the Classical Assiociation*, 32, mai 1935, p. 38 et suiv.

[5] Il y a bien le Bon Pasteur en hermès de Tor Pignattara (cf. Cabrol-Leclercq, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*, s. v. *Hermulae*, t. 6, c. 2349, fig. 5700), mais ce n'est pas un hermès isolé; c'est un pilier qui a fait partie d'une clôture (cf. les *hermulae* de la clôture mentionnée par deux inscriptions d'Haïdra : Dolcemascolo-Poinssot, ap. *Bulletin Archéologique du Comité*, février 1933, C. R. des Séances, p. XIV-XVI = A. E. 1934, n^os^ 37-38).

[6] A défaut d'hermès, on connaît un buste : Marucchi, ap. *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, 1888, p. 403-410, pl. IX.

[7] Collignon, *Les Statues funéraires dans l'art grec*, p. 325-328.

d'époque romaine nous montrent une image du défunt représenté à côté d'un hermès sur lequel, parfois il s'appuie ou pose la main [8]. Au dire de Pfuhl [9], et son hypothèse me paraît devoir être reçue, cet hermès serait l'hermès funéraire du mort qui serait ainsi représenté à côté de son propre monument.

Ces rapprochements éclairent notre sarcophage : l'hermès placé près du lecteur est un hermès funéraire; ce ne peut être celui du défunt représenté à droite, un homme massif, déjà assez âgé. Ce buste d'adolescent doit être celui d'un jeune fils, mort avant ses parents, et que ceux-ci ont voulu faire représenter sur le sarcophage préparé pour eux; ses traits idéalisés s'expliquent tout naturellement dans l'hypothèse d'une héroïsation. Enfin le regard que le maître dirige sur lui est une manière de l'associer, par delà la mort, à des études ou à des croyances qu'il avait partagées, durant sa vie, avec ses parents... Mais j'aurai l'occasion de préciser la valeur de ce symbolisme. Qu'on m'accorde seulement l'identification que je viens de proposer pour les divers personnages : nous rencontrerons bientôt un autre sarcophage où, avec Poulsen, je propose de reconnaître un schéma analogue à celui-ci (n° 72).

55.

Aix-en-Provence, *musée*.

Wilpert, *Sarcofagi* (t. I), p. 59, pl. XXVII, 4.

Moitié droite de la face antérieure d'un sarcophage à strigiles à cinq compartiments; celui du centre est occupé

[8] Collignon, *ibid.*, fig. 205, p. 325; Conze (t. IV), n°s 2018, 2019, 2021, pl. CCCCXXXII, et surtout n°s 2014, 2015, p. 71 B; Pfuhl, *Jahrbuch d. D. A. I.*, 1905, p. 76-78.

[9] Pfuhl, *Jahrbuch d. D. A. I.*, 1907, p. 117-118.

par un cartouche soutenu par deux Eros. Dans le registre de droite, un homme barbu, assis tourné vers la gauche, lit un *volumen* largement déroulé.

Fragment en mauvais état; rien ne permet de supposer qu'il est d'inspiration chrétienne.

(56-63). Le lecteur solitaire se trouve d'autre part figuré sur la face latérale de divers sarcophages dont la face antérieure est occupée par une scène unique (type A) :

56.

Rome, *palais Farnèse* (courette du premier palier de l'escalier).

Matz-Duhn, n° 3270; cliché D. A. I., 1935 639 (= ici, *planche III*).

Sur la face antérieure, la série des neuf Muses, debout. A l'arrière-plan on aperçoit (entre les première et deuxième, huitième et dernière Muses) deux têtes d'hommes, barbues, de profil.

Sur le flanc gauche, assis sur un quartier de roc, un homme à la barbe abondante, étroitement drapé dans un pallium, tient dans ses mains un *volumen* ouvert (motif de la lecture interrompue); la main droite réunit les deux cylindres; la main gauche maintient, aplatie, la page déroulée. Mais il ne lit pas : le regard semble dirigé vers le ciel.

Sur le flanc droit, une figure analogue, à quelques détails près : la barbe est plus courte; le volumen ouvert n'est tenu que de la main gauche, la droite faisant un geste oratoire.

57.

Rome, *église de Sainte-Marie du Prieuré*, sur l'Aventin.

Matz-Duhn, n° 3279.

J'étudie plus loin (n° 155) la face antérieure de ce sarcophage (lecteur debout en compagnie des Muses).

Sur le flanc droit, un homme assis lit un *volumen*, tenu ouvert à deux mains; en face de lui, sur un pilier, un autre *volumen*. Le flanc gauche présente une disposition analogue, mais le personnage tient le *volumen* fermé, et sur le pilier, en face de lui, se trouve tout un faisceau de livres.

58.

Palerme, *crypte de la cathédrale.*

Casano, *Del Sotterraneo della Chiesa cattedrale di Palermo* (Palerme, 1845), p. 25.

La face antérieure est étudiée plus loin sous le n° 216 : un lecteur assis et une musicienne, associés à la série des Muses.

Sur le flanc gauche, un homme assis lit un *volumen* ouvert, tenu dans la main gauche; la main droite tendue, fait un geste oratoire. Sur le flanc droit, un autre personnage assis, couronné de lauriers : c'est donc un poète.

59.

Split, *musée.*

Robert, *Antike Sarkophag-Reliefs*, t. 3, n° 163, p. 202; F. Dornseiffs, *Jahrbuch d. D. A. I., Anzeiger*, 1932, c. 598, fig. 1 (c. 595-596); C. Picard, *Revue des Etudes Latines*, 1934, p. 194.

La face antérieure est occupée par une représentation du mythe d'Hippolyte.

Sur le flanc gauche est assis, sur un fauteuil aux pieds en forme de pattes de lion, un homme barbu vêtu de la tunique et du pallium; il appuie sa main droite sur le siège et dans la main gauche tient un *volumen* (type de la lecture interrompue).

M. Dornseiffs a voulu y reconnaître un portrait d'Euripide (par allusion au sujet de la tragédie représenté sur la face principale) : c'est une hypothèse aventureuse; M. Picard trouve plus simple de rattacher cette œuvre à la série qui fait l'objet de la présente étude. En fait, rapproché des monuments précédents, le type barbu du prétendu Euripide rappelle de très près le premier lecteur du n° 56.

60.

Autrefois à Rome, *studio Altobelli-Zinzler*, puis dans le commerce.

Robert, *Antike Sarkophag-Reliefs*, t. III, 2, pl. LXV, n° 201 *a*.

Sur la face antérieure, mythe d'Apollon et Marsyas.

Sur le flanc droit, Apollon et une Muse; sur le flanc gauche, un lecteur analogue aux précédents : barbu, vêtu d'un simple pallium, assis, tenant un *volumen* ouvert à deux mains.

61.

Paris, *musée du Louvre* (provient d'Arles).

Fröhner, n° 490; *Marbres Antiques*, n° 339 (p. 113); Clarac, pl. 209 (= Reinach, RS, I, p. 97, 2); Espérandieu, n° 161 (t. I, p. 132).

J'étudie plus loin la face antérieure sous le n° 104.

Sur le flanc gauche, assis sur un fauteuil, un homme barbu (toujours le même type idéalisé), vêtu de la tunique et du pallium, tenant dans ses deux mains un *volumen* ouvert; en face, sur un pilier, un faisceau de livres.

Le flanc droit montre un homme dans la même position, assis en face d'un pilier analogue; mais il ne tient pas de livre, sa main droite étendue fait un geste oratoire; le torse est nu sous le pallium. On lit, au-dessus de sa tête, les let-

tres ΟΜΗ [10]; il faut certainement comprendre [Ὅ]μη(ρος), Homère, le classique par excellence, symbole de la culture littéraire.

62.

Vatican, *musée Chiaramonti.*

Amelung, t. 2, n° 663, p. 762, et n° 661, p. 761, pl. 82.

Fragments des faces latérales d'un (même?) sarcophage. Le n° 663 (flanc droit) montre un homme nu sous le pallium, assis, un bâton dans la main gauche, lisant un *volumen* ouvert qu'il ne tient pas à la main, mais qui — disposition assez anormale — est posé sur un pilier; derrière lui une horloge solaire.

Le n° 661 montre un livre disposé de la même manière, qu'un homme, vêtu comme le premier, lit, debout, appuyé sur son bâton, faisant de la main droite un geste oratoire.

63.

Rome, *Villa Albani.*

Morelli-Fea-Visconti, *Villa Albani* (Rome, 1869), p. 121, n° 865-866.

Faces latérales d'un sarcophage aujourd'hui séparées de la face antérieure.

Celle de droite montre un homme assis, vêtu d'un simple pallium; la main droite étendue fait un geste oratoire; la main gauche tient un *volumen* ouvert; en face, sur un pilier, un masque comique.

Représentation analogue sur l'autre face (la main gauche est mutilée). Le personnage cependant porte une tunique sous le pallium.

[10] Et non ωμ, comme lit à tort Espérandieu.

Comment interpréter ces monuments, qui s'apparentent, on le voit, très étroitement les uns aux autres? Le type banal, uniforme et idéalisé, de ces lecteurs barbus ne permet pas d'y reconnaître un véritable portrait du (ou des) défunt(s). Je proposerai deux hypothèses, deux formes légèrement différentes d'une même hypothèse : comme au n° 54, nous aurions là les figures des maîtres dont le défunt voulait se proclamer le disciple. Non pas du maître réel dont il avait écouté les leçons (encore une fois ces figures ne sont pas des portraits), mais des grands maîtres, dont les œuvres ou les doctrines formaient la base de la culture. Ce point de vue a pour lui le nom d'Homère que nous avons lu sur le n° 61, le type couronné de laurier du n° 58...

Mais que penser, lorsque deux figures analogues se répondent sur les deux flancs? On peut sans doute songer à un dédoublement du même symbole : ainsi, sur le n° 61, un philosophe, Platon par exemple, répondrait à Homère... (cf. à l'appui de cette interprétation le n° 90). Mais, en général, les deux figures semblent composer une scène, être en rapport étroit l'une avec l'autre : sur le n° 56 elles semblent discuter; ailleurs (n°s 57, 58, 61), un seul des deux personnages est représenté en lecteur; l'autre l'écoute ou l'inspire... Je me demande alors si l'une des deux figures ne serait pas destinée à symboliser le disciple; l'élève-type des « maîtres »... Cette seconde explication justifierait que sur le n° 59 le lecteur de gauche soit vêtu de la tunique, par opposition à la demi-nudité héroïque d'Homère; de même sur le n° 60; sur le n° 57, c'est encore à gauche que je reconnaîtrai l'élève, déclamant sous les yeux du poète couronné de lauriers, à droite. Il est plus difficile, dans les autres cas, d'attribuer à chaque figure sa fonction (sur le n° 55, l'élève, plus jeune, serait le personnage de droite?).

Le même type apparaît aussi sur des monuments chré-

tiens : sarcophages (64-65) ou fresques des catacombes (66-70) :

64.

Velletri, *musée.*

Wilpert, *Sarcofagi* (t. I), p. 59, pl. IV, 3.

Dans cet étrange sarcophage où dix scènes ou sujets se trouvent juxtaposés et traités à quatre échelles différentes, on aperçoit, à droite du Daniel aux lions et à gauche de la grande orante, une petite figure d'homme assis, tenant entre les mains un *volumen* largement déroulé, qu'il paraît méditer; en face de lui une *capsa* ouverte, pleine de livres.

Qui est-il? Ce pourrait être le défunt; sans doute, le destinataire du sarcophage est symbolisé par l'orante qui occupe le centre du relief; mais la figure de l'orante n'est parfois qu'un symbole de l'âme... Cependant, ici, son visage semble avoir été traité en portrait; notre lecteur serait donc autre chose. Ce ne peut être le Christ : cette figure est par trop effacée. Je verrais donc en lui une personnification assez imprécise (sous les traits d'un apôtre, d'un docteur, d'un savant chrétien) de la doctrine révélée contenue dans l'Ecriture.

65.

Vatican, *musée du Campo-Santo Teutonico.*

Wilpert, *Sarcofagi* (t. I), p. 59, pl. XXVII, 3.

Fragment de sarcophage : intercalé dans une série de personnages debout (à gauche, un homme tenant un *volumen;* à droite, deux orantes et un second personnage semblable au premier) se trouve un cartouche carré où est représenté un homme assis sur un quartier de roc, lisant un *volumen*

tenu ouvert à deux mains. Sur le listel supérieur, le monogramme constantinien : ce lecteur ne peut être le Christ, car il est bien singulièrement présenté. Le monogramme, ici comme ailleurs (cf. n°s 115, 167) servirait seulement à préciser le caractère religieux de l'étude où nous voyons le lecteur (le défunt?) absorbé.

66.

Rome, *catacombe de Pierre et Marcellin.*

Wilpert, *Pitture*, p. 106, 369, pl. 93-94.

Un homme, que Mgr Wilpert identifie à saint Pierre, est assis, vêtu du pallium, et lit un *volumen*, tenu ouvert à deux mains.

67.

Rome, *catacombe de Pierre et Marcellin.*

Kirsch, ap. *Rivista di Archeologia Cristiana*, 1930, p. 40; fig. 5 (p. 41).

Un homme est assis, les jambes croisées, et lit un *volumen* ouvert. Ce n'est plus saint Pierre, mais un jeune homme imberbe; Mgr Kirsch y reconnaît le défunt. Ces deux fresques, qui se rattachent à une même école, datent l'une et l'autre de la deuxième moitié du second siècle.

Pour achever cette série, je mentionnerai un certain nombre de fragments, trop mutilés pour qu'on puisse reconnaître la nature de l'ensemble dont ils faisaient partie :

68.

Rome, *catacombe de Priscille.*

Wilpert, *Sarcofagi* (t. I), p. 6, pl. V, 1.

Une femme assise sous un arbre lit un *volumen* ouvert tenu à deux mains.

69.

Rome, *catacombe de Cyriaque.*

Wilpert, *Sarcofagi* (t. I), p. 12, pl. V, 4.

Partie inférieure d'un homme assis, tenant un *volumen* dans la position « de la lecture interrompue ».

70.

Rome, *catacombe de Prétextat.*

Wilpert, *Sarcofagi* (t. I), p. 12, pl. V, 5.

Un homme assis dont les membres sont disposés de telle façon qu'il est légitime de restituer un *volumen* ouvert entre ses mains.

b) *Le lecteur (assis de profil) est associé à un ou plusieurs personnages debout.*

Le personnage principal (ou unique) de l'auditoire est tour à tour un enfant, un homme ou une femme debout, une femme accoudée en Polymnie; l'auditoire enfin peut être représenté par la série des Muses.

Voici d'abord (71-72) le lecteur et un enfant :

71.

Paris, *musée du Louvre* (magasins) (provient de Rome : Villa Albani).

Winckelmann, *Monumenti Inediti*, t. II, p. 244, fig. 187; Clarac, pl. 147 (= Reinach, RS, I, p. 42, 2). Depuis Clarac personne ne semble avoir revu ce petit relief : Birt (*Buchrolle in der Kunst*, p. 129), Pfuhl (*Jahrbuch d. D. A. I.*, 1907, p. 128), Dütschke (*Ravennatische Studien*, p. 186) ne le connaissent qu'indirectement. Je dois à l'amabilité de M. A. Merlin, qui l'a fait rechercher pour moi dans les magasins du musée, d'avoir pu l'étudier de près et d'en donner ici pour la première fois une photographie (= *planche III*).

Plaque de marbre carrée, de 37 cm. de côté : ces faibles dimensions permettent de penser qu'il s'agit moins d'une stèle que d'une plaque de *loculus*, provenant de quelque *columbarium* ou de toute autre espèce d'hypogée collectif; l'hypothèse me paraît d'autant plus vraisemblable que, d'après le nom des personnages, nous nous trouvons en présence de la tombe d'une affranchie.

Le relief est encadré d'un simple bandeau. Dans le champ, à la partie supérieure, est gravée l'épitaphe dédiée par Claudius Hermias à sa femme Claudia Italia, morte à trente ans (CIL VI 15482 = IG XIV 1770) :

D(is) M(anibus) | *Cl(audiae) Italiae. Cl(audius) Hermias coiugi* (sic) *ben(e)* | *m(erenti) d(e) s(uo) f(aciendum) c(urauit). Q(uae) u(ixit) a(nnis) (triginta).*

La défunte est représentée assise sur un fauteuil dont le dossier est recouvert d'une draperie; le bras est orné d'un sphinx; les pieds, tournés, sont ornés de gros tores. Elle repose les pieds sur un escabeau, et se présente les jambes de profil, le torse et le visage de face. Elle est vêtue d'une tunique à manches courtes et d'une palla, et porte des bracelets aux deux poignets et au bras droit. Le visage, rond, est d'une expression assez banale; les pupilles, forées, fixent la direction du regard, au loin vers le ciel; les cheveux forment une série de boucles au-dessus du front; un diadème les surmonte.

Elle tient dans la main gauche levée un *volumen* ouvert à la dernière page sur laquelle se lit, finement gravée, une inscription grecque :

ΠΑ
CHC
MOY
CIKHC
METE
XOYCA,

πάσης μουσικῆς μετέχουσα. J'aurai l'occasion d'y revenir et d'en proposer une interprétation (p. 194, 230, 234, n. 11, 248). Au pied de la lectrice, sur un coussin est couché un petit chien, un collier au cou, la tête tournée vers sa maîtresse. A côté de celle-ci, en très faible relief, une figure d'enfant, une balle dans la main gauche, tend le bras droit dans un geste câlin; au-dessus de sa tête les mots, *Tyche / delicata*, « Tychè, la mignonne », permettent de comprendre qu'il s'agit de la fille de la défunte. L'enfant vient d'interrompre son jeu pour venir caresser sa mère; celle-ci est représentée au moment où elle vient d'achever sa lecture.

72.

Tarragone, *musée* (provient des fouilles du cimetière chrétien).

Wilpert, *Sarcofagi* (t. I), p. 55, pl. VII, 2; Poulsen, *Sculptures Antiques de Musées de province espagnols* (*K. Danske Videnskabernes Selskab. arch.-kunsthistoriske Meddelelser*, I, 2, Copenhague, 1933), p. 65-67, pl. LXIX; E. Junyent, ap. *Atti del III Congresso internazionale di archeologia cristiana* (Rome 1934), p. 268.

Sarcophage à strigiles à cinq compartiments (type D); les figures des trois registres reposent sur une base.

Dans les deux registres extrêmes, deux figures debout, un *volumen* à la main, le regard fixé au loin. A gauche, une femme, coiffée en « côtes de melon », vêtue de la tunique et de la palla; à droite, un homme barbu, le front ridé, nu sous le pallium. Ces deux figures, nettement traitées en portrait, représentent évidemment les défunts.

Au centre, un personnage barbu, aux longs cheveux bouclés; sur son front, deux mèches dressées rappellent la double plume des Muses (nous avons déjà observé une pre-

FIGURE 10.

mière fois ce détail curieux : n° 23); vêtu de la tunique et d'un pallium, il est assis, tourné vers la gauche, et tient dans ses deux mains un *volumen* ouvert; il ne le lit pas : son regard passe par-dessus; il est sans doute représenté en train de commenter son texte.

Devant lui, l'écoutant avec attention, un petit personnage, vêtu de la tunique et du pallium, un *volumen* fermé à la main. Au-dessus, en hermès, un buste d'adolescent aux longs cheveux. Derrière le lecteur un second buste, drapé celui-là; je ne crois pas qu'il s'agisse d'un second hermès; c'est plutôt un second auditeur dont le corps est caché par celui du personnage principal.

Ce sarcophage présente des rapports évidents avec celui que j'ai décrit sous le n° 54. Ici comme là nous trouvons les deux défunts représentés aux extrémités; au centre, un « maître » au visage idéal, qui doit personnifier la doctrine, l'enseignement, la culture que les défunts sont fiers d'avoir connue. Quant aux figures secondaires, M. Poulsen me semble avoir proposé l'hypothèse la plus simple qui permette de les identifier : ce seraient les trois enfants du ménage défunt que leurs parents ont voulu réunir avec eux sur leur tombe; l'hermès, comme celui du n° 54, serait un

hermès funéraire, celui d'un des trois fils, mort avant ses parents.

Avec quelque hésitation, Mgr Wilpert a accueilli ce monument dans son *corpus* des sarcophages chrétiens; mais ici, comme souvent ailleurs [1], je reprocherai au savant archéologue de se laisser trop facilement persuader du caractère chrétien d'un monument par le seul fait qu'il a été trouvé dans un cimetière ou une catacombe chrétienne : il est pourtant bien certain qu'on y a souvent réemployé des sarcophages ou des reliefs païens. A Tarragone en particulier, M. Junyent nous apprend qu'on en a observé plusieurs exemples; dans le cas qui nous occupe, il semble possible d'établir le fait : sur un des flancs de notre sarcophage se trouve une ancre, symbole chrétien certes, mais peinte au minium, donc ajoutée après coup!

Deuxième moitié du IIIe siècle.

(73-77). Voici maintenant le lecteur ayant, en face de lui, un ou plusieurs personnages debout, dont un homme. Pour mémoire, je mentionne d'abord deux reliefs rhénans, qu'il faut écarter; s'ils montrent un personnage assis un livre ouvert à la main, ils n'intéressent en rien la vie intellectuelle; ce sont des scènes empruntées à la vie économique :

73.

Trêves, *musée* (provient de Neumagen).

Espérandieu, n° 5142 (t. VI, p. 321-322); von Massow, *Die Grabmäler von Neumagen*, n° 182, p. 145, pl. 29.

Un homme assis, tenant un registre ouvert composé de six tablettes, s'adresse à un paysan debout, en présence de trois assistants; il s'agit de la perception d'un fermage (plutôt que d'un impôt).

[1] Cf. ci-dessous, p. 269, n. 1.

74.

Igel, *mausolée des Secundini.*

Espérandieu, n° 5268 (t. VI, p. 439, fig. p. 441); H. Dragendorff, E. Krüger, *Das Grabmal von Igel* (Trêves, 1924), p. 52-53, pl. 10, 2.

Dans un local, fermé par des draperies, un homme assis lit un *volumen* ou des tablettes en présence d'un groupe de onze personnes debout : lecture d'un testament? scène de commerce?

75.

Rome, *musée des Thermes.*

Paribeni, n° 1228; Wilpert, *Sarcofagi* (t. I), p. 11, pl. V, 2.

Fragment du registre central d'un sarcophage à strigiles à cinq compartiments. A gauche, un homme à la chevelure et à la barbe abondantes, nu sous le pallium, est assis et tient entre ses mains un *volumen* ouvert; son regard est dirigé vers un second personnage barbu, vêtu comme lui d'un simple pallium, debout en face de lui, un *volumen* fermé à la main gauche, faisant de la droite un geste oratoire : tous deux paraissent discuter. Debout entre eux, une femme voilée dans sa palla.

Le type des deux visages masculins rappelle celui des lecteurs barbus que nous ont montrés les n°s 54, 56-63, 72. Il est trop conventionnel pour qu'on puisse décider entre les deux hypothèses possibles : avons-nous ici le défunt, représenté assis discutant avec un ami en présence de sa femme; ou bien le défunt et sa femme debout discutant avec leur « maître »?

Deuxième moitié du IIIe siècle.

76.

Rome, *Villa Rondanini.*

Matz-Duhn, n° 3122.

Fragment de sarcophage : à droite, un homme assis lisant un *volumen;* à gauche, en face de lui, un homme l'écoute, debout, un *volumen* fermé à la main.

77.

Autrefois à Rome, *collection Woodyat* (aujourd'hui dispersée).

L. Pollak, *Catalogue de la vente de l'ancienne collection Woodyat* (Rome, 1912), n° 300, pl. XVIII (reproduite ap. Poulsen, *Sculptures antiques de Musées de province espagnols,* pl. LXX).

Fragment de couvercle de sarcophage. A gauche, un homme barbu (c'est toujours le même type idéalisé du « vieux maître » : cf. n° 72), vêtu de la tunique et du pallium, lit un *volumen* tenu ouvert à deux mains. Devant lui un homme, nu sous le pallium, appuyé sur un bâton, se retourne pour l'écouter.

Plus à droite, on voit un buste de femme, resté inachevé; portrait de la défunte; puis une colonne supportant un masque scénique, un groupe analogue au premier; mais la figure assise n'est pas celle d'un lecteur. Enfin un masque scénique marque, comme il arrive souvent, l'extrémité droite du couvercle.

Je ne ferai pas état ici d'un sarcophage chrétien de la Villa Doria-Pamphili (Wilpert, *Sarcofagi* (t. I), p. 10, pl. IV, 2), sarcophage à strigiles à cinq compartiments dont le registre central semble avoir représenté un lecteur assis, accompagné d'un personnage debout : une restauration maladroite a en effet complètement transformé le relief.

(78-92). Abordons la série bien plus nombreuse des monuments qui associent le lecteur à une auditrice debout :

78.

Athènes, situation précise inconnue.

Conze, n° 1889 (t. IV, p. 40 B, figure dans le texte).

Stèle attique d'époque romaine : à droite est assis un homme, un paquet de livres à ses pieds; il tient dans la main gauche un *volumen* ouvert (motif de la lecture interrompue); la main droite étendue fait un geste oratoire; en face de lui une femme, debout, l'écoute, drapée et voilée dans sa palla. C'est évidemment le défunt représenté en train de déclamer ou de commenter un texte en présence de sa femme.

(79-83). Le même thème se retrouve sur une série de monuments étroitement apparentés les uns aux autres : ce sont des sarcophages asiatiques à colonnade (type E), du groupe dit « de Sidamara »; tous ceux que j'examine ici s'échelonnent vraisemblablement dans la première moitié du III[e] siècle [2].

79.

Constantinople, *musée* (provient de Sidamara).

Reinach, RR, 2, p. 170, 1; Morey, ap. *Sardis*, t. V, 1, p. 40, fig. 65-66.

[2] C. F. Morey dans l'étude déjà citée (*The Sarcophagus of Claudia Antonia Sabina and the Asiatic Sarcophagi, Sardis*, t. V, 1), étude récente et documentée qui me dispense de renvoyer aux travaux antérieurs, croit pouvoir préciser davantage et attribue à nos sarcophages les dates suivantes :

n°s :	79	80	81	82	83
dates :	225-250	225-250	200	250	250

J'étudie plus loin le couvercle de ce sarcophage sous le n° 136. C'est le prototype de la série : la colonnade forme cinq niches, inégales; une niche centrale recouverte d'un fronton; aux deux extrémités, une niche recouverte d'un arc; deux niches plus étroites couvertes d'un morceau d'entablement font la soudure (c'est le schéma que Morey appelle « type à trois édicules »).

FIGURE 11.

Ici la niche centrale nous montre un lecteur assis, de profil; c'est un homme barbu; sa chevelure abondante est serrée par une bandelette; il est vêtu de la tunique et du pallium, appuie la main droite sur son siège et tient dans la main gauche un *volumen* du type, semble-t-il, de la lecture interrompue (le même « motif » va se retrouver sur les numéros suivants). Dans l'étroite niche qui lui fait suite à droite, une femme debout, drapée et voilée dans la palla, la tête tournée vers le lecteur, semble l'écouter.

Une figure d'Artémis lui fait pendant de l'autre côté; aux deux extrémités, les Dioscures.

L'interprétation du groupe central ne souffre pas d'incertitude : c'est le défunt qui est représenté en train d'étudier en compagnie de sa femme.

80.

Constantinople, *musée* (provient de Selefkieh).

Morey, p. 39, fig. 61-64; Reinach, RR, 2, p. 169, 3.

Sarcophage étroitement apparenté au précédent : on y retrouve, flanqué des Dioscures, le groupe du lecteur assis et de l'auditrice voilée; mais, à gauche, Artémis a fait place à une seconde figure féminine en longue tunique et palla. Les trois figures sont décapitées.

81.

Rome, *jardins du palais Colonna*, au Quirinal.

Matz-Duhn, n° 3160; Morey, p. 37, fig. 55; Reinach, RR, 3, p. 222, 1.

Sarcophage du même type que les précédents, encore que de dimensions moins grandes. Ici le groupe « lecteur assis-auditrice debout » occupe l'extrémité gauche du relief (le lecteur, vêtu d'un simple pallium, a la main droite reposant sur les genoux) : il occupe la place d'un des Dioscures et de l'Artémis. La partie droite est occupée par un groupe symétrique composé d'une femme assise, voilée, et d'un homme debout, vêtu d'une tunique et du pallium. Un Eros portant des fruits occupe la niche centrale.

Faut-il reconnaître, de part et d'autre de cet Eros, le couple des défunts deux fois répétés? Ou bien identifiera-t-on les défunts aux deux figures assises, réduisant ainsi les deux figures debout au rôle de comparses? L'examen de la pierre n'est pas d'un grand secours; elle est en mauvais état; les visages sont martelés. Que tirer, d'autre part, des rapprochements que permettent les autres sarcophages asiatiques? Le groupe de gauche est identique au groupe central des deux n°s 79-80; le défunt étudiant en compagnie

de son épouse... Mais, d'autre part, le groupe de droite est semblable au groupe des « parents » que nous avons vu sur les deux sarcophages d'enfant n^os^ 10-11. Bien plus, à la présence près de l'Eros (qui a d'ailleurs le type du petit écolier du n° 10), notre sarcophage Colonna présente les mêmes figures et la même disposition que le n° 11. Faut-il en conclure que la scène représentée est une scène d'enseignement, plutôt qu'une simple réunion de lettrés? C'est peut-être aller bien loin : le répertoire limité des ateliers asiatiques multiplie les analogies plastiques, même là où il n'y a pas analogie d'inspiration.

82.

Londres, *British Museum* (provient de Rome, Ghetto).

Smith, n° 2312; Morey, p. 37, fig. 52.

Fragment de sarcophage d'un type analogue aux précédents; il nous montre le même groupe du lecteur (la main droite, ramenée sur la poitrine, fait un geste oratoire) et de l'auditrice debout; mais ici ce n'est plus l'épouse du défunt: le visage est idéalisé et elle tend dans la main droite un masque comique; c'est donc une Muse, Thalie.

83.

New-York, *Metropolitan Museum* (provient d'Asie Mineure).

Morey, p. 46, fig. 81; Stohlmann, ap. *American Journal of Archaeology*, 1921, p. 223 et suiv.

Petit fragment apparenté aux monuments précédents : on y voit un lecteur, traité comme celui des n^os^ 79-80 (la main droite s'appuyant sur le siège); de la niche qui lui faisait suite à droite il ne reste qu'une partie du décor.

M. Stohlmann, insistant sur l'analogie de traitement des éléments décoratifs entre ce fragment et le précédent en tire argument pour restituer une Muse. Mais le type du lecteur se rapproche davantage de celui des n°s 79-80... Tout complément demeure conjectural; il faut se contenter de postuler l'existence d'une figure féminine, sans pouvoir préciser son caractère.

(84-85). Voici deux autres reliefs du type à colonnade qui me paraissent devoir être rattachés, plus ou moins étroitement, au groupe étudié par Morey (*Sardis*, t. V, 1, p. 56) comme « imitations occidentales (= italiennes) des sarcophages asiatiques » :

84.

Vatican, *musée du Belvedere.*

Amelung (t. II), n° 68, p. 166, pl. 18; Birt, *Buchrolle in der Kunst*, p. 63-65; Dütschke, *Ravennatische Studien*, p. 156-158.

Face antérieure d'un grand sarcophage (j'étudie plus loin un des flancs, sous le n° 192).

Trois niches : celle du centre, recouverte d'un fronton, montre, se détachant sur une draperie, une femme debout, voilée, un *volumen* fermé à la main; un Eros l'accompagne.

Les deux niches latérales, recouvertes d'un arc, répètent symétriquement (à quelques variantes près) la même scène. Un homme barbu, vêtu de la tunique et du pallium, est assis sur un fauteuil posé sur une estrade; il tient, dans la main gauche posée sur les genoux, un *volumen* ouvert (à droite : motif de la lecture interrompue); il paraît le commenter et s'adresse à deux femmes debout en face de lui (de celle du milieu on n'aperçoit que le buste), vêtues de la tunique et de la palla. A gauche, toutes deux tiennent un *volumen* fermé; à droite celle en pied seulement.

Sur les traces de Birt, mais s'engageant bien plus avant que lui, Dütschke a développé une exégèse curieuse de ce monument. La femme debout au centre est la mère de famille défunte; le lecteur est un « survivant »; il est représenté en compagnie de ses deux sœurs ou de ses deux femmes : à droite, l'une d'elles est déjà morte; à gauche, toutes deux l'ont précédé dans la tombe. Pour bien des raisons cette hypothèse me paraît inadmissible : elle repose sur un certain nombre de postulats relatifs au symbolisme du livre que j'aurai l'occasion de repousser (ci-dessous, p. 187-195). Qu'il me suffise ici de dire que la symétrie presque totale des deux scènes de lecture ne permet pas d'y voir la progression dynamique que Dütschke a imaginée. J'y vois deux fois répétée, par un souci d'eurythmie plastique [3], la même scène d'enseignement ou si l'on préfère de docte entretien. C'est la défunte qui joue le rôle d'auditrice principale : elle est représentée un peu plus jeune que dans le portrait funèbre de la niche centrale, mais reste bien reconnaissable; sa compagne, au second plan, plutôt qu'une amie ou une suivante, pourrait être sa fille. Quant au lecteur, ce peut être son mari : nous avons déjà rencontré, et nous rencontrerons bien souvent encore, une telle distribution des rôles; ce peut être aussi un « maître » plus difficile à identifier.

Premier tiers du III[e] siècle.

85.

Florence, *palais Riccardi.*

Dütschke, *Antike Bildwerke in Oberitalien*, t. II, n[os] 194 et 196.

Deux fragments que leur style et leur sujet apparentent étroitement : une colonnade réunie par une série continue

[3] Cf. ci-dessous, n[os] 93, 170, un parti analogue.

d'arcades dessinent des niches semblables. Les deux qui sont conservées intégralement montrent une scène analogue : un lecteur assis (barbu sur le fragment 194, imberbe et jeune sur le n° 196), un *volumen* ouvert dans la main gauche, faisant de la droite un geste oratoire; en face de lui (il est tourné à droite sur le n° 194, à gauche sur le n° 196), une femme debout. Entre les deux personnages, sur le n° 194, une horloge solaire sur un pilier.

86.

Pise, *Campo-Santo.*

Reinach, RR, 3, p. 122, 1; Wilpert, *Sarcophagi* (t. I), p. 11.

Sarcophage à strigiles à cinq compartiments. A l'extrémité droite, un homme barbu vêtu d'un simple pallium; à gauche, une femme en tunique et palla: celle-ci, ayant glissé, est soutenue par la main gauche. L'avant-bras droit est levé, la main étendue : cette figure est, si je puis risquer l'expression, une « demi-orante ». A lui seul ce geste n'est pas un indice suffisant de christianisme : c'est un geste de prière (qui peut être aussi le geste initial de l'orateur) chez les païens aussi et bien connu de l'art classique, grec, étrusque et romain [4]. Rien de décisif non plus ne peut être tiré de l'oiseau (symbole de l'âme) qui est représenté aux pieds de cette femme.

Le registre central montre, se détachant sur une draperie, un homme assis, vêtu du pallium, lisant attentivement un *volumen* ouvert. A droite, le regardant, une femme debout, drapée et voilée dans sa palla. Rien n'interdit de reconnaître dans ce groupe les deux personnages debout dans les registres latéraux : ce seraient les deux défunts, mari et femme.

[4] Cf. C. Picard, ap. *Revue de l'Histoire des Religions*, 1936, p. 137-157.

L'homme est représenté lisant, étudiant; la femme s'associe à son travail par son attitude recueillie.

87.

Rome, *musée des Conservateurs.*

Wilpert, *Sarcofagi* (t. I), p. 12, pl. VII, 5.

Sarcophage à strigiles à cinq compartiments. Les registres extrêmes montrent deux personnages debout : à gauche, un homme, vêtu simplement d'un pallium, tenant un *volumen* fermé dans la main gauche abaissée; à droite, une femme, assez mal conservée.

Au centre, un groupe analogue à ceux que nous venons d'examiner : un lecteur assis, vêtu du simple pallium, un *volumen* (motif de la lecture interrompue) à la main; à droite, en face de lui, une femme debout, la main droite levée. C'est encore une « demi-orante », et ici encore je n'y puis voir un indice suffisant de christianisme.

88.

Rome, *musée des Conservateurs.*

Stuart Jones (*museo Capitolino* : ce relief est passé au musée voisin), p. 361, n° 3; Wilpert, *Sarcofagi* (t. I), p. 8, 27, pl. III, 4.

Sarcophage d'enfant; la face antérieure est divisée en cinq registres juxtaposés (type B'). C'est le quatrième compartiment qui nous intéresse. Les autres sont occupés par : *a*) un homme debout tenant un *volumen; b*) la résurrection de Lazare; *c*) au centre, le buste de l'enfant défunt; au-dessous, un pasteur; et *e*) une orante.

Assis, tourné vers la gauche, les pieds sur un escabeau, un jeune homme lit un *volumen* ouvert. En face de lui, une femme debout, un *volumen* fermé à la main, l'écoute, les yeux fixés sur lui. A l'arrière-plan, trois figures secondaires:

à gauche, un jeune homme en tunique courte; au milieu, une autre figure mâle dont on ne voit que le buste; à droite, une jeune fille en « demi-orante » (le bras gauche abaissé, le bras droit levé).

Stuart Jones voyait dans ce tableau Daniel jugeant Suzanne : mais où sont les deux vieillards? Mgr Wilpert y reconnaît, comme dans toutes les scènes de sarcophages chrétiens où intervient le « lecteur », une scène d'enseignement religieux, de catéchèse. L'imagination, quelquefois aventureuse du savant auteur, s'est donné ici libre carrière : le lecteur assis serait le catéchète; debout devant lui, la mère du petit défunt, recevant l'enseignement qu'il est trop jeune pour écouter directement et qu'elle lui répétera à son tour (?). Avec elle, deux frères et une sœur du défunt. Celui de gauche vient de faire quelque espiéglerie et esquisse un mouvement de fuite; sa sœur, à droite, le menace, la main levée!...

Tout cela est gratuit et d'ailleurs incompatible avec le sérieux profond, le symbolisme austère de l'art funéraire chrétien. Que signifie donc cette scène? Je suis frappé par le caractère juvénile du lecteur : ce ne peut donc pas être le Christ (nous verrons d'ailleurs que le Christ enseignant n'est jamais représenté assis *de profil*); j'y vois le petit défunt lui-même, représenté en « docteur », lisant, commentant un texte devant un auditoire où on peut bien reconnaître les membres de sa famille (les deux parents sont d'autre part représentés par les deux figures debout aux deux extrémités du relief). Ce type de l'enfant-docteur, où entre évidemment une large part de symbolisme, nous est déjà connu: cf. les n°ˢ 18, 19, et aussi 9 (l'enfant héroïsé conversant avec les Muses).

Première moitié du IIIe siècle.

89.

Rome (serait muré dans un puits, *via Mario de' Fiori*, n° 81).

Matz-Duhn, n° 3115.

Fragment : à gauche, une femme, assise, lisant un *volumen* ouvert; devant elle, une jeune fille debout. A droite, une scène analogue, mais les deux personnages sont des hommes.

90.

Paris, *musée du Louvre* (provient des environs de Rome, *via Ostiensis*).

Clarac, p. 205 (= Reinach, RS, I, p. 93, 3-4); Fröhner, n° 378; *Marbres Antiques*, n° 475; Reinach, RR, 3, p. 196, 2-3 (mais ces reliefs ne sont plus à Rome!).

FIGURE 12.

Faces latérales d'un beau sarcophage dont la face principale représente la série des Muses. Sur le flanc droit, un homme est assis sous un chêne; il est vêtu d'un simple pallium qui laisse le torse presque nu. Son type barbu ne saurait prêter à confusion; c'est Homère. Sa main droite étendue fait un geste oratoire, la gauche s'appuie sur le siège. Il lit dans un *volumen* ouvert (à la dernière page?) que lui tend dans sa main droite une femme debout, la main gauche appuyée sur une haute baguette. Sa coiffure « grecque » la désigne comme une déesse; on y reconnaît une Muse, Calliope. Que le lecteur ne tienne pas lui-même en main le livre qu'il lit s'explique aisément : c'est une façon symbolique de signifier que la Muse a inspiré à Homère ses divins poèmes.

Le flanc gauche montre un groupe symétrique. Mais ici, assis sous une arcade, c'est Socrate que nous voyons discuter avec une femme voilée qui se retourne vers lui accoudée à un pilier. Par symétrie, on y voit une autre Muse; Amelung suggère plutôt Diotime (ap. *American Journal of Archaeology*, 1927, p. 281 et suiv.). Ces deux reliefs, précieux par la précision de leurs types iconographiques, éclairent les figures de « maîtres » que nous avons reconnues, isolées, sur les flancs de divers sarcophages (n°s 56-63).

(91-92). Voici d'autre part deux cas où la femme représentée debout à côté du lecteur a le type incontestablement chrétien de l'orante, les deux avant-bras levés :

91.

Rome, ruines de l'*église de Sainte-Marie Antique* au Forum Romain.

Wilpert, *Sarcofagi* (t. I), p. 7, pl. I, 2, et III, 1 (cette seconde figure représente les faces latérales rabattues dans le plan de la face antérieure; ce n'est pas, comme on pourrait le croire, un second monument, différent du premier); M. Simon, ap. *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, 1936, p. 130-150 (laisse de côté la scène principale).

Sarcophage à scènes juxtaposées (type B); celle qui nous intéresse occupe la place d'honneur, au centre de la face antérieure, entre l'histoire de Jonas d'une part, à gauche, et d'autre part, à droite, un Bon Pasteur, le Baptême de Jésus et une scène de pêche. Encadrés par deux arbres, deux personnages : à droite, un homme, assis, vêtu d'un simple pallium, lit un *volumen* tenu ouvert à deux mains; debout devant lui, une femme en orante, voilée dans sa palla. Les deux visages sont inachevés : j'y reconnais le défunt et sa femme (ou le couple des défunts). La femme est représentée en prière, écoutant la lecture, évidemment religieuse, de son mari.

Premier tiers du III^e^ siècle.

92.

Rome, *musée chrétien du Latran.*

Ficker, n° 172; Dütschke, *Ravennatische Studien*, p. 193-194; Wilpert, *Sarcofagi* (t. I), p. 10, pl. II, 1.

Bas-relief présentant deux scènes juxtaposées : à droite, un banquet. A gauche, nous retrouvons le lecteur et l'orante; mais ici le lecteur porte une tunique sous le pallium, et est tourné vers la droite. Leur groupe est flanqué de deux auditeurs supplémentaires : à droite, un homme debout, un *volumen* à la main; à gauche, une femme voilée, un *volumen* dans la main gauche, la main droite levée. C'est encore une « demi-orante »; mais ici ce type ambigu est facile à interpréter : il combine les deux symboles de la prière et de la science que les deux auditeurs de droite (orante et homme au *volumen*) présentent séparément.

Il est difficile de se prononcer sur la nature des personnages représentés. Le bas-relief (délimité par un cadre) paraît complet; serait-ce, comme on l'a dit, un sarcophage d'enfant (face antérieure)? On pourrait penser aussi à une plaque de *loculus;* le style en méplat rappelle d'autre part celui qui est en usage sur les faces latérales des sarcophages : les dimensions feraient alors supposer qu'il s'agit d'une petite face d'un couvercle. De toute façon, le « rendu » sommaire et banal des visages ne permet pas d'y voir des portraits du défunt ou de son entourage.

(93-102). Voici une série de monuments où la femme, debout, qui accompagne le lecteur, est représentée appuyée contre un support, un avant-bras horizontal, l'autre vertical, le menton soutenu dans la main. Attitude caractéristique, qui se retrouve sur un grand nombre de monuments

d'époque hellénistique ou romaine [1] et qui définit un type plastique auquel il est d'usage d'associer le nom de la muse Polymnie. Mais le choix de ce type n'implique pas nécessairement qu'il s'agisse d'une Muse. C'était une attitude commode exprimant bien l'attention : l'artiste pouvait l'adopter pour une auditrice sans caractère divin (cf. déjà, par exemple, l'auditrice de droite sur le sarcophage dit « de Plotin », n° 17).

93.

Londres, *British Museum* (provient des environs de Rome).

Smith, n° 2313; Reinach, RR, 2, p. 485, 2; Montfaucon, *Palaeographia Graeca*, p. 169.

Couvercle de sarcophage; de part et d'autre d'un cartouche, deux scènes presque semblables, montrant un homme assis, vêtu d'un simple pallium, en face d'une « Polymnie » coiffée à la grecque. A gauche, ils paraissent discuter; une *capsa* se trouve près de l'homme. A droite, celui-ci lit un *volumen* ouvert à la dernière page; un masque scénique remplace la *capsa;* une énorme lyre remplace le pilier où s'accoude la « Polymnie ».

Dans le cartouche se lit l'épitaphe grecque de M. Sempronius Nicocrates (IG XIV 2000 = EG 613 = IGRRP I 346); j'aurai l'occasion d'y revenir; qu'il me suffise ici de dire que le défunt s'y fait connaître comme poète et musicien, qu'il se qualifie d' « homme des Muses », μουσικὸς ἀνήρ, et que le texte se termine par une allusion aux Muses qui gardent son corps :

καὶ μετὰ τὸν θάνατον Μουσαί μου τὸ σῶμα κρατοῦσιν (l. 11-12).

[1] Cf. par exemple Reinach, RS, I, p. 166, 3; 274, 1, 2, 4, 5, 8; 275, 7, etc. Ce type paraît remonter à un original rhodien du IIIe s. av. J.-C. (Picard, *Sculpture grecque*, t. 2, p. 264, 276).

L'interprétation du relief ne souffre donc pas d'incertitude : par deux fois c'est bien le défunt qui est représenté et les deux « Polymnies » sont bien ici des Muses...

94.

Rome, *Antiquarium Comunale*, jardin.

Sarcophage à strigiles et à *mandorla* (type C). Les deux registres latéraux sont occupés par deux grands bustes, aux visages inachevés : images des défunts; la draperie de la femme s'élève, comme emportée par le vent, au-dessus de sa tête; devant le buste de l'homme, une corbeille de raisins.

Dans la *mandorla*, sous une petite coquille, on voit une « Polymnie » en face d'un lecteur assis, nu sous le pallium, tenant un *volumen* du type de la lecture interrompue. Pour moi, ce groupe représente une seconde fois le couple des défunts.

95.

Rome, *musée profane de Latran*.

Amelung (Catalogue du Vatican), t. I, *Giardino della Pigna*, n° 196, p. 875, pl. 111; Wilpert, *Sarcofagi* (t. I), p. 13, fig. 4 (il s'agit bien du même monument, qui a dû passer d'un musée à l'autre, bien que Mgr Wilpert donne le sien comme inédit).

Face antérieure d'un sarcophage d'enfant; trois registres; celui du milieu, assez étroit, est seul occupé par des figures; les deux autres sont ornés de cannelures verticales garnies de rudentures. Au centre, se détachant sur une draperie, un lecteur tenant un *volumen* ouvert dans ses deux mains; en face de lui une « Polymnie ». Les deux visages sont seulement esquissés; ils devaient donc être achevés en portraits : je reconnais dans le lecteur, personnage principal,

le petit défunt représenté ici encore (cf. n° 88) en
teur » ; son auditrice serait une femme de sa famill
une enfant comme lui, soit sa mère qui serait repré
sans souci de l'échelle, plus petite que lui, ce qui n'
rien de surprenant.

96.

Rome, cloître de *Saint-Paul hors les Murs.*

Matz-Duhn, n° 2616; Wilpert, *Sarcofagi* (t. I), p. 12 et 84, pl.

Front de sarcophage à strigiles à cinq compartimer
dernier à droite manque). A gauche, groupe formé
homme maîtrisant un lion qui serre entre ses patte
gazelle; motif décoratif bien connu. Le registre centr
occupé par un buste enfermé dans un disque (*imag*
peata) : c'est le portrait du défunt, un jeune homme, t
un *volumen* fermé à la main. Au-dessous, à plus
échelle, le groupe lecteur et Polymnie; derrière le l
une horloge solaire. Le lecteur est barbu : ce n'est dor
le défunt; ce sera sans doute le maître dont il se réc
La Polymnie est plus difficile encore à identifier : a
attribut ne la définit comme une Muse.

97.

Rome, *palais Sanseverino* (anciennement Feoli, puis Rondani

R. Grousset, *Etude sur l'Histoire des Sarcophages chrétiens,* n° 21; Dütschke, *Ravennatische Studien,* p. 146; Wilpert, *Sa* (t. I), p. 9, pl. II, 3.

Sarcophage à strigiles à cinq compartiments; les reg
latéraux montrent à droite un Bon Pasteur, à gauch
orante : nous avons donc affaire à un monument chr

Au centre, adossé à un pilier portant une horloge solaire, un lecteur barbu; en face de lui une Polymnie voilée. Je vois là le défunt représenté en « docteur » en compagnie de sa femme, comme sur le n° 91.

98.

Rome, *musée des Thermes* (provient du quartier de Portonaccio).

Paribeni, Appendice, n° 3 (p. 342-343); Wilpert (t. 2), p. 348, pl. CCLII, 3.

FIGURE 13.

Sarcophage à strigiles à cinq compartiments; à gauche une femme debout en « demi-orante » (bras droit levé, la main étendue, bras gauche baissé), la tête tournée vers le centre. A droite un berger en exomis, la besace au côté, appuyé sur son bâton.

Au centre, lecteur et « Polymnie »; une horloge solaire entre les deux.

Le lecteur est un vieillard (vêtu d'un simple pallium) à la chevelure et la barbe fournies, ses traits ont un caractère plus individualisé que ne le sont d'ordinaire les figures de « vieux maîtres » de nos reliefs. Il tient dans la main gauche un *volumen* ouvert du type de la lecture interrompue; la main droite ponctue d'un geste la récitation ou le commentaire; le regard (pupilles forées) est dirigé vers la « Po-

lymnie ». Celle-ci, au visage idéalisé, lève les yeux v ciel. Attribut singulier : sa chevelure est cachée p casque dont la visière et le couvre-nuque sont nett indiqués.

Comment interpréter ce monument? La demi-orant ble bien traitée en portrait : ce serait donc la défun lecteur pourrait être son mari, défunt lui aussi et part la même tombe; mais cette noble figure de vieillar vient mieux à un « maître » dont la défunte se pro l'élève.

Le jeu des regards semble bien faire de la « Polyı une inspiratrice. Est-ce une Muse? Le casque est un at anormal : il faudrait supposer qu'il remplace ici la cu de mailles qui désigne assez souvent, sur nos sarcop la Muse tragique... Serait-ce plutôt Minerve? Mais alors l'attitude, accoudée, qui surprend...

Il y a plus : l'ensemble du décor de notre relief s'ex mal dans un contexte païen : que signifie en particu pasteur appuyé sur son bâton, à droite? L'hypothèse certaine influence chrétienne paraît plus légitime enc on rapproche la composition de ce n° 98 de celle du phage précédent :

(n° 97). *Orante* (strigiles) *Lecteur* (strigiles) *Bon P*
Polymnie voilée

(n° 98). *Demi-orante* (strigiles) *Lecteur* (strigiles) *Past*
Polymnie casquée

Le parallélisme est frappant. Sans doute nous n' plus qu'une « demi-orante », et le pasteur n'est pas phore; à elle seule, chacune de ces figures ne suffira à indiquer une origine chrétienne; mais leur réuni laisse pas que de produire une impression troublant choix de ces types ambigus s'expliquerait bien si sarcophage était sorti d'un milieu de christianisme

tain et impur, de quelque groupe de ces « demi-chrétiens », comme aime à les appeler M. Guignebert...

Nous rencontrons ici une ingénieuse hypothèse de Mgr Wilpert, qui n'est pas sans me tenter beaucoup : la demi-orante serait la défunte, chrétienne, mais hétérodoxe, qui se serait fait représenter écoutant l'enseignement du fondateur de sa secte, Simon le Magicien. Son inspiratrice, cette singulière Polymnie casquée, serait cette Hélène « qui l'accompagnait partout » et que les Simoniens « appelaient sa première pensée » (Justin, *Apologie*, I, 26; cf. Tertullien, *de Anima*, 34; Eusèbe, *Histoire Ecclésiastique*, 2, 13, 4; Epiphane, *Panarion*, I, 2, 2). C'est au casque, à ce casque qui lui prête quelque chose de la figure de Minerve, que Mgr Wilpert l'a reconnue : nous savons en effet que les membres de cette secte vénéraient non seulement les écrits, mais encore les images de Simon et d'Hélène, et saint Irénée précise qu'ils représentaient leur maître sous les traits de Jupiter (le type barbu de notre relief peut bien s'accorder avec ce nom) et Hélène sous ceux de Minerve : *imaginem quoque habent factam ad figuram Jovis et Helenae in figuram Minervae* (*Contra Haereses*, I, 23, 4).

99.

Ravenne, *musée*.

Dütschke, *Ravennatische Studien*, Catalogue n° 31, p. 32; II, 3, p. 143-175; Wilpert, *Sarcofagi* (t. I), p. 8, pl. II, 2.

Sarcophage d'enfant à figures juxtaposées (type B). La scène qui intéresse en occupe le centre; elle se détache sur une draperie. A droite, un Bon Pasteur, un troupeau et un second berger : le caractère chrétien du monument est ainsi assuré.

A gauche, trois personnages debout : une fillette portant une corbeille; une femme en « demi-orante »; un jeune

garçon, nu sous le pallium, un *volumen* fermé entre les mains.

Au centre, un paquet de livres entre eux, la « Polymnie » et le lecteur. Le type de la première est quelconque; la tête du second est restée inachevée; l'allure est juvénile; l'avant-bras gauche a disparu, entraînant avec lui la plus grande partie du *volumen* ouvert que la figure devait tenir à deux mains.

Dütschke a consacré à ce monument une étude très fouillée : quelle que soit l'autorité qui s'attache à son nom, je me vois forcé de refuser tout l'essentiel des conclusions qui s'en dégagent.

Pour lui, l'auditrice en « Polymnie » serait une Parque rappelant au lecteur l'imminence de la mort... (*Op. cit.*, p. 147-151) : cette exégèse repose sur une série d'équivalences, intrépidement avancées par Dütschke, et qui toutes me paraissent inadmissibles :

Figure en « Polymnie » = Muse = Déesse chtonienne = Déesse de la mort = Parque.

J'aurai l'occasion de fournir au lecteur une justification de ce jugement sommaire. Il me suffit ici, pour ruiner l'opinion de Dütschke, de faire sauter le premier maillon de sa chaîne. Les monuments qui précèdent montrent assez qu'en l'absence d'un attribut caractéristique il est vain de vouloir appeler Muse toute figure en « Polymnie » : en face d'un lecteur ce n'est le plus souvent qu'une femme de son entourage, et son attitude n'exprime rien d'autre qu'une attention soutenue et recueillie. Je l'identifierai encore avec la mère ou une sœur de l'enfant défunt, représenté en lecteur, en « docteur ».

Car, pour moi, c'est bien la valeur que j'attribue à la figure principale, quoi que Dütschke ait pensé. Pour lui, le lecteur n'est pas le défunt, mais un survivant, *der Ueberlebende*, recevant de la Parque l'annonce de la mort : notre scène aurait en quelque sorte la valeur d'un « *Memento*

mori » (*ibid.*, p. 150-151). Cette opinion repose aussi sur un certain nombre d'idées *a priori* que je ne saurais admettre (destination de la décoration des sarcophages, valeur symbolique du livre); je reviendrai là-dessus dans la seconde partie. Qu'on m'accorde ici, comme allant de soi, l'identification du défunt avec la figure principale du sarcophage, étant donné que la tête inachevée est par cela même désignée comme un portrait : c'est tout l'ensemble des monuments que nous venons d'examiner qui soutient cette façon de voir.

Je ne vois, pour ma part, aucune difficulté à reconnaître ici le petit défunt représenté, comme celui du n° 95, en train de faire une lecture à une femme de sa famille, sa mère ou sa sœur : c'est un numéro de plus à ajouter à la série des sarcophages « à l'enfant docteur » (cf. ci-dessus n°ˢ 18, 19, 88, 95) : rien n'était plus naturel que de représenter ainsi un jeune défunt sous les traits d'un « maître ». Il entre, certes, dans ces représentations une large part de symbolisme; j'aurai plus loin l'occasion d'en préciser la véritable portée (cf. p. 199-200).

Peut-être les trois personnages de gauche se rattachent-ils aussi à la scène de lecture : en plus de la Polymnie (qui serait une sœur) le jeune docteur aurait comme public une deuxième sœur plus jeune (ou une servante), sa mère et un frère ou un compagnon. Si, au contraire, on sépare les deux scènes, je verrais dans le jeune homme au *volumen* un second portrait du défunt.

Premier tiers du IIIe siècle.

(100-101). Deux petits fragments de sarcophages montrent, plus ou moins bien conservé, le groupe lecteur-« Polymnie »; leur présence dans les catacombes romaines ne suffit pas à établir leur caractère chrétien :

100.

Rome, musée de la *Catacombe de Saint-Calliste.*

Wilpert, *Sarcofagi* (t. I), p. 12, pl. III, 3.

101.

Rome, *Catacombe de Domitille.*

Wilpert, *Sarcofagi* (t. I), p. 12, pl. V, 7.

Voici enfin un magnifique monument qui enrobe le même groupe dans une figuration complexe :

102.

Rome, *musée Torlonia.*

Visconti, n° 424, p. 298, pl. 107; Reinach, RR, 3, p. 347, 1; Amelung, ap. *American Journal of Archaeology*, 1927, p. 294, n. 1; Rodenwalt, ap. *Jahrbuch d. D. A. I.*, 1936, p. 101-102, pl. 5.

Sarcophage; le couvercle porte l'épitaphe de L. Pullius Peregrinus, centurion et chevalier romain, mort à vingt-neuf ans (CIL VI 3558 = Dessau 2669). La face antérieure est occupée par une scène unique (type A) qui comprend :

a) Au centre, le groupe lecteur-« Polymnie » : l'homme, en tunique et pallium, lit attentivement un *volumen* qu'il tient ouvert à deux mains; à gauche, en face de lui, une femme accoudée en « Polymnie », voilée dans sa palla, un *volumen* fermé dans la main gauche.

b) Aux deux extrémités, un groupe de trois hommes barbus, vêtus d'un simple pallium; deux sont debout, un *volumen* fermé à la main; le troisième est assis : à droite, il tient un *volumen* ouvert et se caresse la barbe d'un air méditatif; à gauche, il a un gourdin et étend l'autre main

dans un geste oratoire (ironique?). Rodenwalt y verrait les Sages de la Grèce (notons alors que six sur sept seulement sont représentés); Amelung croit pouvoir opposer les deux groupes; celui de gauche serait composé de cyniques, s'opposant à l'autre groupe composé de philosophes d'une autre école, des stoïciens par exemple.

c) A l'arrière-plan apparaissent les têtes de *huit* Muses; le sculpteur a réussi à trouver place encore pour l'attribut de l'une d'elles : un masque scénique. A droite, immédiatement à gauche du philosophe assis, une horloge solaire.

En dépit de sa complexité, ce sarcophage se lit sans peine: il glorifie un « ménage intellectuel », se livrant à l'étude en compagnie de ses maîtres et sous l'œil des Muses. Le lecteur est certainement le défunt; la « Polymnie » qui l'écoute ne peut être que sa compagne : sa coiffure romaine, son front voilé, sans attribut, l'opposent aux huit têtes de Muses, coiffées à la grecque, et portant les plumes conquises sur les Sirènes.

Milieu du III^e^ siècle (Rodenwalt : 250-260).

Il arrive enfin que l'auditoire debout qui entoure le lecteur ne soit plus composé que des Muses :

103.

Tébessa, *musée*.

Reinach, RR, 2, p. 4, 2-4, *Bulletin Archéologique du Comité*, 1894, p. 160, pl. XIV-XV; S. Gsell, *Catalogue du Musée de Tébessa* (*Musées et Collections Archéologiques de l'Algérie et de la Tunisie*), p. 24-26, pl. VIII, 2.

Face antérieure d'un sarcophage (sur les flancs, à gauche Minerve, à droite Apollon); scène unique (type A) : au centre, assise, tournée vers la gauche, les pieds sur un tabouret, une femme vêtue de la tunique et de la palla; elle

tient dans la main gauche un *volumen* ouvert (moti lecture interrompue); le bras droit étendu devait fa geste oratoire; sous le siège un paquet de *volumina*. à côté d'elle, cinq à gauche, quatre à droite, les neuf Les dix têtes ont disparu.

Reinach et Gsell reconnaissent dans la figure assis mosyne, mère des Muses. A ne considérer que ce se nument, l'hypothèse peut paraître plausible. Mais i de le rapprocher de tous ceux que nous étudions notamment des n°s 19, 21, 155, 215-217) pour préfér autre explication : c'est la défunte qui est représen en train de déclamer ou de commenter un texte sou piration des Muses.

IIIe siècle.

Peut-être ai-je le droit de rapprocher du sarcopha cédent une scène du suivant :

104.

Paris, *musée du Louvre* (provient d'Arles).

(Cf. n° 61), Clarac, pl. 216 (= Reinach, RS, I, p. 106, 1); F dieu, n° 161 (t. I, p. 130-132).

Face antérieure du sarcophage dont j'ai décrit les sous le n° 61 (Homère et un autre lecteur). C'est un fique relief à scènes juxtaposées; de gauche à droite méthée et la création de l'homme; Hermès Psych emportant une petite figure de Psyché; les Dioscures Parques (l'une avec le globe céleste et l'autre avec nouille et le fuseau).

Puis vient la scène qui nous intéresse : Neptune pagné d'une Néréide (reconnaissable à sa coiffure or deux conques ou de deux torsades de cheveux en fo conques, cf. ici les Centaures et les Néréides des n°s 2

écoute une lectrice assise, tenant dans la main gauche un *volumen* (motif de la lecture interrompue), le bras droit tendu.

Fröhner, suivi par Espérandieu, reconnaît dans cette figure la troisième Parque, dictant à ses sœurs l'arrêt qu'elle vient de lire dans le livre du destin. Mais elle est un peu à l'écart; sa coiffure n'est pas, comme celle des deux autres, ornée des plumes des Muses dont le sculpteur les a pourvues. Ne serait-il pas possible d'y voir un portrait de la défunte, représentée sous les traits d'un orateur?... Mais ce n'est là qu'une hypothèse sur laquelle je n'ose faire fond.

A droite enfin, une autre scène, très claire celle-ci, et sur laquelle je reviendrai (p. 247) : l'ombre de la défunte entraînée par une Muse vers l'immortalité.

c) *L'auditeur principal du lecteur (assis, de profil) est assis.*

Assis, entendez vis-à-vis du lecteur. Je n'ai trouvé qu'un seul exemple montrant le lecteur et l'auditeur assis côte à côte :

105.

Rome, *musée chrétien du Latran.*

Wilpert, *Sarcofagi* (t. I), p. 27, pl. XXI, 3.

Fragment de couvercle de sarcophage montrant deux personnages assis côte à côte dans une voiture; ils paraissent discuter; celui de droite tient un *volumen* fermé; celui de gauche tient un *volumen* ouvert du type de la lecture interrompue.

Ce petit fragment appartient à une série assez nombreuse et bien définie qui nous montre de la sorte deux personnages, le plus souvent mari et femme, plus rarement deux

hommes (deux frères?), voyageant assis côte à côte dans une voiture. Ils paraissent le plus souvent converser, discuter; l'un d'eux, les deux parfois, comme ici, ont un *volumen* à la main; mais notre fragment est le seul où le *volumen* soit tenu ouvert. Je crois que toutes ces scènes représentent de façon symbolique le voyage d'outre-tombe [1].

(106-110). L'auditeur assis en vis-à-vis est une femme :

106.

Rome, caveau de la *Pyramide de Cestius*, porte Saint-Paul.

Bartoli-Didot, *Recueil de peintures antiques trouvées à Rome* (Paris, 1783), t. II, pl. 38; Reinach, RP, p. 232, 6.

Fresque. A droite, une jeune femme assise, un *volumen* ouvert entre les mains; elle paraît s'adresser à une seconde figure assise en face d'elle, étendant les mains vers un autel portatif; debout entre elles, une troisième jeune femme portant un vase et une coupe, posée sur une patère, d'où s'échappe le rameau destiné à l'aspersion de l'eau lustrale.

Je ne décris ce monument que pour l'écarter aussitôt :

[1] Je ne puis accepter la distinction que fait Mgr Wilpert à l'intérieur de la série : il n'explique, comme « Voyage d'outre-tombe » (d'inspiration païenne), qu'une partie seulement de nos monuments (cf. son étude ap. *Rendiconti della Pont. Accademia di Archeologia*, t. III (1924-1925), p. 61-72). Tous ceux où les deux voyageurs paraissent avoir l'un avec l'autre une discussion animée seraient chrétiens et représenteraient la conversion de l'Eunuque, ministre de la reine Candace, par le diacre Philippe (*Actes des Apôtres*, 8, 26-40) : *Sarcofagi* (t. I), p. 25-31.

Mais (*a*) plusieurs des prétendues « catéchèses de Philippe » montrent, assise à côté de l'homme au *volumen*, une figure qui est bien celle d'une femme et non d'un eunuque (ainsi, au musée des Thermes. Paribeni, n° 1203 = Wilpert, pl. XXI, 4).

(*b*) Le caractère chrétien de ces représentations n'est pas établi. Toutes se trouvent isolées sur de petits fragments; je ne connais qu'un

nous avons bien là une scène de lecture, mais elle n'intéresse pas la vie intellectuelle; il s'agit d'une scène de sacrifice; le livre que tient la figure de droite est un rituel où la lectrice trouve le détail des prescriptions qu'elle enjoint à la sacrificatrice de suivre.

107.

Konich, *musée.*

Mendel, *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1902, p. 224 (dessin bien imparfait; j'ai pu étudier une excellente photographie de ce monument à l'Institut Archéologique Allemand de Rome); Reinach, RR, 2, p. 105, 2.

Sarcophage à cartouche (type G), resté inachevé : le grand cartouche qui occupe le centre est anépigraphe; les figures ne sont pas poussées dans le détail.

A droite, un homme assis, tenant dans la main gauche un *volumen* ouvert, le bras droit étendu dans un geste oratoire. A gauche, de l'autre côté du cartouche, une femme assise lui fait face; étroitement drapée dans sa palla, elle appuie pensivement sa joue sur la main droite et paraît écouter.

108.

Vatican, *musée du Belvédère.*

Amelung (t. 2), n° 48, p. 117, pl. 13; Reinach, RR, 3, p. 410, 1.

exemple de couvercle de sarcophage entier : celui qu'on trouvera plus loin sous le n° 203 (cf. également le n° 205, mutilé); notre scène y est associée à la scène évidemment païenne de la musicienne au chevet du banquet funèbre. Je sais bien que Mgr Wilpert classerait ce monument dans sa série païenne des « Voyages d'outre-tombe »; mais je ne trouve pas de séparation nette entre ces scènes et celles qu'il catalogue comme « catéchèses de Philippe » : pour moi, il n'y a là qu'un seul groupe; comment, jusqu'à preuve du contraire, ne pas postuler le caractère païen de cet ensemble?

Face antérieure d'un très grand sarcophage. Il comprend trois registres juxtaposés. Au contre, la porte du tombeau, entr'ouverte.

A droite, le lecteur assis, tenant un *volumen* du type de la lecture interrompue, faisant un geste oratoire de la main droite. A gauche, lui faisant face, une femme assise, un masque scénique à ses pieds; une restauration maladroite lui a mis dans la main des tablettes entr'ouvertes; elle devait plutôt tendre la main gauche en un geste répondant à celui du lecteur. Dans chacun des deux registres, la figure assise est encadrée de deux Muses debout. Nous voyons ici le défunt et sa femme, ou les deux défunts, se livrant à une conversation ou une déclamation dialoguée sous l'œil des Muses.

109.

Rome, cloître de *Saint-Paul hors les Murs*.

Matz-Duhn, n° 3276; Nicolas, *Della Basilica di San Paolo*, pl. X; cliché D. A. I., 1935 1786.

Grand sarcophage en mauvais état; sur le flanc gauche, Apollon citharède; sur le flanc droit, supplice de Marsyas. La face antérieure (à scène unique, type A) montre, se faisant face aux deux extrémités du relief, à droite un homme déclamant, un *volumen* ouvert à la dernière page dans la main gauche, faisant de la droite un geste oratoire; à gauche une femme assise (les deux bras sont brisés). Réunissant ces deux figures, *huit* Muses debout. La scène s'enlève sur une draperie.

110.

Rome, *collection privée*.

G. Lugli, ap. *Rivista di Archeologia Cristiana*, 1929, p. 35-52; W. I. D. Visser ap. *id.*, 1933, p. 134-137.

Fragment de sarcophage; extrémité droite d'une face antérieure. Nous retrouvons l'orateur assis (c'est un jeune homme); le *volumen* de la lecture interrompue dans la main gauche, faisant un geste oratoire de la main droite. Debout, à côté de lui, on reconnaît la Muse de la tragédie à son torse criblé de trous au trépan imitant une cuirasse de mailles.

M. Lugli rapproche ce fragment du sarcophage Torlonia (notre n° 102); mais là, le lecteur est au centre; puisqu'ici il se trouve à l'extrémité droite, c'est plutôt au sarcophage précédent qu'il faut le comparer. Le rapprochement s'impose d'autant plus que sur le n° 109 la figure assise à droite est représentée, comme ici, en train de déclamer, et non de lire comme sur le n° 102.

Cette comparaison permet de restituer à gauche de notre fragment la série des Muses debout, et à l'extrémité, une figure de femme assise répondant à notre orateur. Etait-ce, comme sur les n°s 107-109, une simple auditrice? Il est possible qu'elle ait tenu entre les mains un instrument de musique, comme sur les sarcophages n°s 206-217 (cf. notamment 215 et 216).

M. Visser a très justement contesté à M. Lugli le caractère chrétien de ce fragment : la figure assise ne peut être un Christ enseignant; c'est le défunt, comme sur les numéros précédents.

111.

Rome, *musée chrétien du Latran* (trouvé sur la via Salaria).

Wilpert, *Sarcofagi* (t. I), p. 4, pl. I, 1.

Un des plus beaux sarcophages chrétiens de la collection du Latran et, avec le sarcophage de la Gayolle (ici, n° 15), le plus ancien sarcophage chrétien connu.

Deux béliers agenouillés limitent la face antérieure; au

centre, le Bon Pasteur. Deux groupes symétriques occupent le reste du relief : à gauche, un lecteur assis. C'est un homme barbu, la tête travaillée en portrait, vêtu d'un simple pallium, tenant un *volumen* ouvert (il a été restitué ouvert à la dernière page). Il est accompagné de deux figures d'hommes debout, barbues et vêtues d'un simple pallium.

FIGURE 14.

Les parties ombrées indiquent les restaurations.

A droite, répondant au groupe précédent, une femme assise, voilée dans sa palla, un *volumen* fermé dans la main gauche; elle aussi est accompagnée de deux figures debout; devant elle, une orante; derrière, une jeune femme voilée.

Mgr Wilpert voit ici une scène de catéchèse : le lecteur serait le catéchète de la communauté; la femme assise, la veuve chargée de la formation des femmes chrétiennes. La défunte serait représentée, d'une part, sous les traits de l'orante; d'autre part, par la figure de la jeune fille de droite. Je ne puis accepter cette interprétation. La comparaison avec les sarcophages précédents, comme avec l'ensemble de l'art funéraire antique, nous oblige à voir dans les deux figures assises, qui sont si visiblement des portraits et qui commandent toute l'ordonnance du relief, la figure du défunt et de sa compagne, ou plus probablement des deux époux qui se partageaient ce monument. La jeune fille, debout derrière la femme assise, ne peut être la défunte; son rôle est secondaire, comme celui des deux hom-

mes qui encadrent le lecteur. L'orante est trop restaurée pour qu'on puisse préciser son rôle : elle n'était pas nécessairement un portrait.

Dernier quart du IIe siècle.

(112-113). On trouve beaucoup moins souvent le lecteur associé à un auditeur, masculin, assis; parmi les monuments d'époque romaine [2], je n'ai que deux exemples à citer, qui d'ailleurs associent ce groupe à d'autres scènes :

112.

Cagliari, *crypte de la cathédrale*, chapelle de Saint-Lucifer.

Spano, ap. *Bolletino Archeologico Sardo*, 1885, p. 144 (dessin assez imparfait).

Couvercle d'un sarcophage : de part et d'autre d'un cartouche central (resté anépigraphe) se trouve répétée la même scène : un lecteur assis tenant un *volumen* ouvert à deux mains; en face de lui, un homme assis, tenant un *volumen* fermé et levant le bras droit dans un geste oratoire (scène d'enseignement, ou de discussion littéraire?).

Le relief est complété par deux masques scéniques marquant les extrémités du couvercle, et par deux scènes : à gauche, un homme debout saisissant quelque chose (un livre?) sur un pilier; à droite, deux hommes debout discutant.

113.

Rome, *palais Corsini*.

Matz-Duhn, n° 3118.

[2] Pour l'époque hellénistique, cf. le bas-relief funéraire du philosophe Hieronymos (Berlin, collection Hiller von Gärthringen, provient de Rhodes : Reinach, RR, 2, p. 51, 4).

Deux fragments de la face antérieure d'un sarcophage à colonnade (niches recouvertes alternativement d'un arc et d'un fronton). Le second montre un jeune homme assis lisant un *volumen* ouvert; à gauche, en face de lui, un auditeur barbu assis, un *volumen* fermé à la main.

La niche suivante, à droite, montre un homme debout; la troisième un homme assis, un *volumen* fermé à la main, devant un masque scénique.

L'autre fragment combine de façon analogue des types semblables.

d) *L'auditoire du lecteur (assis, de profil) est allongé.*

Ici le lecteur, assis, est associé aux défunts représentés allongés sur un lit, en train de prendre part au banquet funèbre :

114.

?, *collection Calvert* (provient de Cyzique).

Pfuhl, ap. *Jahrbuch d. D. A. I.*, 1905, p. 49-50, fig. 1.

Stèle; trois hommes sont étendus sur un lit, devant une table rectangulaire; deux petits serviteurs font le service du banquet; à droite du lit, deux figures assises : une femme voilée et un homme, les pieds sur un escabeau, lisant un *volumen* ouvert.

Je crois bon de signaler qu'on peut rapprocher de la plupart des séries que nous venons d'examiner des monuments très analogues, où le type du lecteur assis de profil est remplacé par un personnage qui tient un *volumen* non plus

ouvert, mais fermé. J'ai déjà rapproché du n° 52 des stèles attiques d'époque romaine (p. 62) qui présentent cette variante; de même (p. 106) j'ai mentionné les « voyages d'outre-tombe » si analogues à notre n° 105. On pourrait multiplier ces remarques : aux n°s 53-55 (lecteur isolé sur des sarcophages à strigiles à cinq compartiments) se rattache tel sarcophage du Vatican (*Giardino della Pigna*, n° 175, Amelung (t. I), p. 868, pl. 109; analogue ou identique à celui de la villa Casali, Matz-Duhn, n° 3127);

aux n°s 56-63 (lecteur barbu sur la face latérale d'un sarcophage), une figure barbue, assise, en face d'un paquet de livres posé sur un trépied sur la face latérale d'un sarcophage des Muses, à la Glyptothèque de Munich (Schorn, *Beschreibung der Glyptothek*, n° 190);

de même on rapprocherait de nos sarcophages à strigiles à cinq compartiments qui associent au centre le lecteur à divers auditeurs, dont une femme (n°s 75, 86) ou à une « Polymnie », un sarcophage du Musée Borély à Marseille (Espérandieu, n° 68, t. I, p. 62);

du sarcophage Torlonia (n° 102 : le lecteur et son épouse en compagnie des Muses), tel sarcophage du palais Mattei (Matz-Duhn, n° 3278);

du sarcophage de Tébessa (n° 103, le défunt et les Muses), tel fragment du Louvre (Fröhner, n° 398; Reinach, RS, I, p. 19, 3);

de nos n°s 112-113 (lecteur et auditeur assis), tel fragment de la Villa Altieri (Matz-Duhn, n° 3119).

Beaucoup de ces scènes où le protagoniste tient un livre fermé peuvent, doivent, sans doute, s'interpréter comme celles que j'ai examinées : scènes de récitation, de discussion savante, de conversation littéraire. Mais le type peu expressif du *volumen* fermé ne permet pas toujours de l'établir avec certitude. J'ai donc écarté ces monuments de mon enquête : il aura suffi d'y faire ici brièvement allusion.

e) *Saint Pierre enseignant.*

Le type du lecteur assis de profil n'a pas été adopté par l'art funéraire chrétien pour représenter le Christ enseignant [1], comme l'ont été celui du lecteur assis de face et du lecteur debout (cf. n^os^ 26-51, et ci-dessous, 171-182). C'est sans doute que la dissymétrie qu'implique le type de profil paraissait moins convenable à la majesté divine que la noble frontalité des deux autres types.

Les monuments chrétiens que nous avons examinés jusqu'ici ne se servent en général du lecteur assis de profil que pour représenter le défunt. Cependant une fresque du troisième siècle (n° 66) l'a choisi pour représenter saint Pierre. Le même type apparaît d'autre part dans une série de sarcophages du IV^e^ siècle, non plus isolé, mais associé à des auditeurs en costume militaire pour former une scène bien caractérisée, scène restée jusqu'ici incomplètement expliquée. Il me faut l'examiner brièvement.

Je me contenterai de renvoyer aux deux études les plus récentes et les plus complètes consacrées à cette question : celle de M. G. Stuhlfauth (*Die Lehrszene*, ap. *Die Apokryphen Petrusgeschichten in der altchristlichen Kunst*, Berlin, 1925, p. 35-50) et celle de Mgr Wilpert (« *Cathedra Petri* », ap. *Sarcofagi* (t. I), p. 185-192) [2]. Quinze exemplaires suffi-

[1] On peut tout au plus citer le petit relief qui borde à droite l'épitaphe d'Aurelios Theodoulos (Rome, catacombe de Pierre et Marcellin; Wilpert, *Sarcofagi* (t. II), pl. CCV, 2) : il montre le défunt que désigne l'inscription, ΘΕΟΔΟΥΛΟΣ) debout aux pieds du Christ, ΔΕΣΠΟΤΗΣ ΗΜΩΝ, représenté assis, de profil, posant la main sur la tête du fidèle. Mais le *volumen* qu'il tient à la main est fermé et nous avons ici un Christ juge, non un Christ enseignant.

[2] Mgr Wilpert avait déjà exposé ses idées sur le sujet ap. *Studi Romani*, III (1922), p. 27-32; dans ses *Sarcofagi*, il n'a pas tenu compte du livre de M. Stuhlfauth paru entre-temps.

samment nets [3] de cette scène nous sont connus; huit se rencontrent sur des sarcophages conservés entiers; les autres ne sont que des fragments isolés :

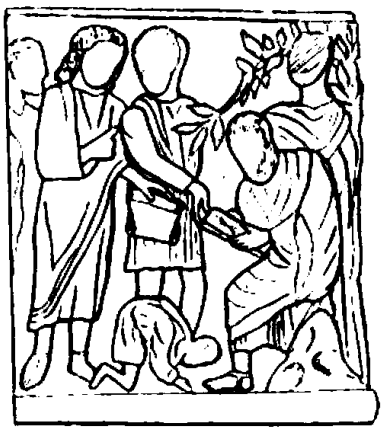


FIGURE 15.

FIGURE 16.

a) Sarcophages à scènes juxtaposées, frise unique (type A) :

115.

Arles, *musée :* Stuhlfauth, n° 8; Wilpert, n° 2, pl. CLII, 1; CLIII, 2 [4]; *ici, fig. 15.*

116.

Narbonne, *musée :* Stuhlfauth, n° 9; Wilpert, n° 4, pl. CXXII, 2.

117.

Rome, *musée chrétien du Latran :* Wilpert, n° 6 (t. I), p. 189, fig. 110 (fâcheusement dénaturé par une restauration maladroite).

[3] Je rejette, avec Wilpert, le n° 10 de Stuhlfauth (= Espérandieu (t. 2), n° 870, fragment de Valcabrère), et avec Stuhlfauth le n° 16 de Wilpert (pl. CLV, 6, fragment de Palestrina, villa Fiorentini) : ils sont trop mutilés pour qu'on puisse y reconnaître notre scène avec certitude.

[4] Cf. encore Wilpert, ap. *Rivista di Archeologia Cristiana*, 1934, p. 262-263.

b) Sarcophages à scènes juxtaposées, deux frises superposées (type A dédoublé); au centre, *imago clipeata* contenant le buste de deux défunts :

118.

Rome, *musée chrétien du Latran* (c'est le célèbre « sarcophage des deux frères »): Stuhlfauth, n° 1; Wilpert, n° 1, pl. LXXXXI; CLIII, 1; *ici, fig. 16.*

119.

Arles, *musée :* Stuhlfauth, n° 4; Wilpert, n° 3, pl. CXXII, 3.

120.

Rome, *musée chrétien du Latran :* Stuhlfauth, n° 11; Wilpert, n° 9 (t. II), pl. CCXVIII, 1. Une restauration inintelligente a transformé notre groupe en une scène d'enseignement du Christ : c'est à Styger que revient le mérite d'avoir reconnu le caractère primitif du relief (*Römische Quartalschrift,* 1913, p. 47, fig. 6); naturellement, il serait imprudent de faire état des reconstitutions qu'on a proposées de ce monument aujourd'hui dégradé (cf. le dessin de Wilpert (t. I), fig. 111, p. 190) : je ne le mentionne ici que pour mémoire.

c) Sarcophages à colonnade (type E), arcades et frontons alternés :

121.

Lyon, *musée* (provient de Balazuc) : Stuhlfauth, n° 7; Wilpert, n° 8, pl. CXXII, 1.

122.

Arles, *musée :* Stuhlfauth, n° 6; Wilpert, n° 7; Le Blant, *Sarcophages d'Arles,* pl. XXIV, 2 (flanc droit du sarcophage des Dioscures).

d) Fragments isolés :

123.

Rome, *palais Corsetti :* Stuhlfauth, n° 2; Wilpert, n° 5, pl. CLV, 3.

124.

Rome, *musée de Saint-Sébastien :* Stuhlfauth, n° 5; Wilpert, n° 10, pl. CLV, 5.

Ce ne sont plus maintenant que de petits fragments très incomplets; ils ne peuvent guère servir qu'à faire nombre :

125.

Rome, *catacombe de Cyriaque :* Wilpert, n° 11, pl. CLV, 4.

126.

Arles, *musée :* Wilpert, n° 12, pl. CLII, 2.

127.

Arles, *musée :* Wilpert, n° 13, pl. XLV, 1.

128.

Rome, *musée de la catacombe de Calliste :* Wilpert, n° 14 (inédit).

129.

Rome, *musée de la catacombe de Calliste :* Stuhlfauth, n° 3; Wilpert, n° 15, fig. 112-113.

Avec une minutie peut-être excessive, M. Stuhlfauth a distingué jusqu'à six types différents; en réalité, cette scène se présente presque partout traitée de façon analogue. Elle

nous montre saint Pierre, reconnaissable à son type barbu si nettement défini, vêtu de la tunique et du pallium, assis tourné vers la gauche, *sur un quartier de roc*. Le n° 116 fait seul exception : saint Pierre est tourné vers la droite et assis sur un fauteuil à haut dossier en osier tressé.

Il lit un *volumen* tenu ouvert à deux mains : l'artiste, en général, a rendu avec un soin un peu puéril l'attention soutenue avec laquelle se poursuit cette lecture.

Détail caractéristique (le n° 122 est le seul à l'omettre), la scène est localisée en plein air par un arbre placé derrière saint Pierre (le n° 116 le met devant; les n°s 118 et 123 encadrent la scène entre deux arbres) : arbre feuillu, difficile à identifier (un olivier, d'après Stuhlfauth); sur le n° 117 le restaurateur l'a transformé en palmier.

Deux personnages assistent à la lecture (un seul en 117 et 122); ils portent un costume militaire : tunique ceinte, braies, chlamyde; ils sont coiffés du *pileus panonnicus*, béret cylindrique en fourrure de mouton qui représentait l'équivalent de notre « bonnet de police » dans l'équipement des soldats du Bas-Empire [5].

L'un d'eux, debout devant saint Pierre, pose la main droite sur le livre qu'il paraît soutenir (sur les n°s 121-123, son geste est un peu différent). Le second a un rôle plus effacé; il apparaît, derrière le lecteur — c'est le cas le plus fréquent — ou derrière son camarade (n°s 121, 123), souvent à demi dissimulé derrière un arbre (n°s 115, 118, 119, 122). Leur attitude, autant que l'art plus ou moins habile du sculpteur permet d'en juger, exprime l'attention, l'émerveillement, l'émotion.

Le n° 115 (fig. 15) ajoute à la scène habituelle deux personnages nouveaux : un troisième soldat, accroupi aux pieds de saint Pierre dont il baise les pieds; enfin, à gauche, on

[5] Ce point a été établi par P. Franchi de' Cavalieri, ap. *Studi e Testi*, t. 22, p. 54-55; t. 24, p. 188-189.

voit un personnage debout, jeune, imberbe, aux longs cheveux bouclés; il tient dans la main gauche un *volumen* ouvert du type de la lecture interrompue et fait de la main droite un geste oratoire. Son type permet de l'identifier sans peine : c'est le Christ représenté en train d'expliquer sa doctrine à saint Pierre; car le livre que lit celui-ci n'est autre que l'Evangile, le Livre du Christ, comme l'atteste le monogramme constantinien finement gravé sur la page ouverte.

Que signifie cette scène? Elle est restée longtemps énigmatique. Un grand pas a été fait dans son interprétation lorsque J. Wittig reconnut dans le lecteur la figure de saint Pierre (*Die altchristlichen Skulpturen im Museum... am Campo-Santo,* Rome, 1906, p. 110) : il n'est personne aujourd'hui qui ne reconnaisse le bien-fondé de cette identification. Mais, depuis, on piétine : c'est en vain qu'on a cherché, dans le Nouveau Testament, dans les Apocryphes, un récit concernant saint Pierre qui pût s'accorder avec ces représentations.

Wilpert a adopté l'hypothèse mise en avant par Styger (*Römische Quartalschrift,* 1913, p. 45-52; et depuis, *Die altchristliche Grabeskunst,* p. 100-102); nous aurions là le prélude à l'arrestation de saint Pierre surpris par deux soldats de police, au moment où il était en train d'enseigner l'Evangile.

Il est bien difficile d'accepter cette façon de voir : d'une part, l'attitude des deux soldats n'a rien d'hostile; elle exprime plutôt une attention déférente... D'autre part, sur quatre de nos sarcophages (n^os^ 116, 118-120), cette scène figure en compagnie de l'arrestation de saint Pierre, représenté encadré par deux soldats qui l'appréhendent vivement et l'entrainent : il y aurait là une redondance, sinon un pléonasme, qui étonnerait dans cet art si sobre, si expressif.

M. Stuhlfauth n'est pas plus satisfait que moi de l'hypothèse Styger-Wilpert; mais il renonce pour son compte à en

proposer une meilleure [6] et conclut à l'existence d'une légende apocryphe dont nos sources écrites, si incomplètes on le sait, n'auraient pas conservé le souvenir.

Je ne crois pas qu'on soit réduit à cet aveu d'ignorance : je pense être en mesure de fournir une explication enfin satisfaisante. On sait que saint Pierre est parfois représenté sous les traits de Moïse : les sarcophages (ainsi nos n^os^ 118, 120) et les verres dorés nous montrent saint Pierre accomplissant le miracle célèbre de la pierre d'Horeb et faisant jaillir l'eau du rocher (*Exode*, 17, 1-7). A mon avis, ici aussi, saint Pierre est représenté sous la figure de Moïse, en train de lire aux Hébreux le Livre de la Loi : le commentaire cherché de notre scène se trouve dans un verset de l'*Exode* (24, 7) :

> (Moïse) prenant le Livre de l'Alliance, *volumen foederis*, le lut au peuple attentif, qui s'écria : « Tout ce qu'a dit le Seigneur, nous le ferons et nous y obéirons ! »

La valeur symbolique de la scène est évidente : saint Pierre, nouveau Moïse, enseigne la Loi nouvelle au nouveau peuple élu...

Cette hypothèse [7] me paraît rendre compte de façon satisfaisante de tous les détails de nos reliefs : comme sur les représentations du miracle de l'eau, les Hébreux sont représentés sous le costume des soldats romains; c'est que la scène a lieu pendant l'Exode et qu'on se représente le peuple juif sous l'aspect d'une armée en voyage. Je rends compte de la même façon du siège rustique et des arbres,

[6] Il envisage, mais pour la rejeter, l'idée qu'il s'agit de saint Pierre en train d'enseigner la foi chrétienne à ses deux geôliers, Processe et Martinien, qu'il vient de convertir; la légende, en effet, n'attribue à ces derniers martyrs un caractère militaire qu'à partir du VI^e^ siècle.

[7] Qui reprend sous une forme nouvelle une des hypothèses tour à tour envisagées par Le Blant, *Sarcophages d'Arles*, p. 5; cf. aussi Ficker (*Catalogue du Latran chrétien*) au n° 55 (= notre n° 118).

détails précis qui ont jusqu'ici bien gêné les commentateurs: ils servent à situer la scène pendant l'Exode, en plein air, dans le désert ou mieux, comme dit la Bible latine (ainsi *Deutéronome* 1, 1), *in solitudine campestri*...

Mais ce n'est pas le lieu de développer les raisons qui me paraissent militer en faveur de ce point de vue. Pour l'étude présente, un point suffit, et il n'est pas contesté : cette scène représente saint Pierre en train d'enseigner l'Evangile.

C. — Le lecteur se présente allongé.

(130-133). Ce type se rencontre sur quatre bas-reliefs : deux stèles originaires de la Méditerranée orientale, deux reliefs occidentaux :

130.

Constantinople, *musée*.

Mendel, n° 980 (t. 3, p. 193-195); Reinach, RR, 2, p. 176, 2; Pfuhl, *Jahrbuch d. D. A. I.*, 1907, p. 125-126.

Cette stèle reproduit, dans son ordonnance générale et dans la plupart de ses détails, la scène bien connue du banquet (ou du repas) funèbre : le défunt est allongé, le torse soulevé, s'appuyant sur le coude gauche, sur un lit devant lequel se trouve une petite table tripode; à ses pieds est assise son épouse, voilée dans sa palla; trois petits serviteurs complètent la scène.

Mais ici le défunt, au lieu d'une coupe, tient dans la main gauche un *volumen* ouvert à la dernière page; sur la table les mets habituels sont remplacés par un groupe d'objets où on croit reconnaître des livres roulés, un écritoire, etc. La femme, assise, saisit un diptyque ouvert que lui tend un

des trois serviteurs, un enfant aux cheveux bouclés.

Fin du 1er siècle av. J.-C.

131.

Cambridge, *Fitzwilliam Museum* (provient de Patmos).

Michaelis, *Ancient Marbles in Great Britain*, p. 251, n° 24; Pfuhl, *ibid.*, p. 127, n. 3.

Comme la précédente, cette stèle représente une adaptation « intellectuelle » de la scène du banquet funèbre : le défunt est couché; devant le lit, la petite table et un chien; une femme au pied, une jeune fille à la tête. Le défunt, ici, tient à la main un *volumen* ouvert du type de la lecture interrompue.

132.

Rome, *musée du Capitole.*

Stuart Jones, *Galleria* n° 65, p. 138, pl. 23; Altmann, *Die römischen Grabaltäre*, p. 204, fig. 161.

Ce magnifique bas-relief est un des plus beaux monuments que nous ait laissés l'art funéraire romain. Il nous montre, étendu sur un lit, le défunt, un jeune homme, nu sous le pallium, le regard fixé au loin; il tient dans la main droite une bourse, et, dans la gauche, un *volumen* du type de la lecture interrompue.

A droite, à son chevet, une femme assise, voilée dans sa palla, pose sa main droite sur l'épaule du défunt et le contemple avec amour.

Debout au pied du lit et au second plan, un jeune serviteur tenant une grande tablette rectangulaire sur laquelle sont gravés dix petits disques, en deux rangées de cinq (serait-ce une sorte d'abaque?).

Enfin au milieu se trouve, se détachant en haut-relief, le buste d'un homme âgé, entouré d'un cadre circulaire.

C'est sans doute l'*imago clipeata* du père du jeune défunt, mort avant lui; la femme, assise à son chevet, doit être sa mère plutôt que sa femme. On s'explique mieux ainsi une anomalie curieuse : le type et le style des deux visages masculins datent ce relief du temps de Trajan; or, la coiffure de la femme montre le haut diadème « en nid d'abeilles » qui fut à la mode sous les Flaviens; la chose se comprend s'il s'agit d'une vieille maman, restée fidèle aux modes du temps de sa jeunesse.

133.

Luxembourg, 7, rue de la Trinité (provient d'Arlon).

Espérandieu, n° 4095 (t. 5, p. 265-266).

Etendu sur un lit, le dos soutenu par un coussin, le défunt, un jeune homme imberbe, lit un *volumen* largement déroulé, tenu dans ses deux mains. Devant lui, assise à ses pieds sur le rebord du lit, une femme l'écoute; quatre autres auditeurs, debout, complètent la scène; trois tiennent des tablettes, le dernier, à gauche, un *volumen* fermé.

(134-150). Tous les autres exemples de lecteurs allongés, toujours représentés le torse soulevé, s'appuyant sur le coude gauche, sont des statues qui se trouvent sur des couvercles de sarcophages du type « à κλίνη ». Ce genre de monuments est dans l'art romain un héritage de l'art étrusque qui eut pour lui une prédilection toute particulière [1]. On trouverait en Etrurie de tels types de lecteurs : qui ne connaît le couvercle du sarcophage de Tarquinia montrant

[1] Cf. R. Herbig, ap. *Jahrbuch d. D. A. I.*, 1934, *Anzeiger*, c. 507-542.

le défunt tenant dans ses mains un *volumen* largement déroulé, sur lequel se lit une longue inscription étrusque de sept lignes [2]?

Mais nos monuments d'époque romaine ne se rattachent pas directement à des monuments de ce genre : ils ne nous montrent jamais, en effet, le défunt tenant un *volumen* ouvert à deux mains : il ne le tient que de la main gauche, et c'est presque toujours un *volumen* du type de la lecture interrompue (les n^{os} 141-142 font seuls exception).

(134-140). Tantôt le couvercle ne montre qu'un seul gisant : le défunt.

134.

Vatican, *musée* (galerie des Candélabres).

C'est le couvercle du sarcophage d'enfant décrit plus haut sous le n° 18.

Comme dans tous les couvercles de ce groupe, le petit défunt tient dans la main gauche le *volumen* de la lecture interrompue; une restauration absurde lui a mis un second *volumen*, fermé, dans la main droite : elle devait être étendue dans un geste oratoire.

135.

Vatican, *musée*, Giardino della Pigna.

Amelung (t. I), n° 121, p. 853, pl. 103.

Couvercle d'un petit sarcophage (ou d'une urne?) : le

[2] Voir en dernier lieu F. de Ruyt, *Charun, démon étrusque de la mort* (*Etudes... de l'Institut Historique Belge de Rome*, I), p. 89. D'après Ribezzo (ap. *Rivista indo-greco-italica*, 1932, III-IV, p. 69-87), l'inscription contiendrait le *cursus* sacerdotal d'un certain Lar Pulena.

défunt est un jeune homme; il caresse de la main droite un Eros.

136.

Rome, *palais Borghese* (?) (provient de la *tenuta* de Torre Nova).

Rizzo, *Notizie degli Scavi*, 1905, p. 416, fig. 4-5; Morey, *Sardis*, t. V, 1, p. 54, fig. 97.

Couvercle ayant appartenu à un sarcophage « asiatique »; trouvé en même temps que le célèbre sarcophage de Torre-Nova (cf. Rizzo, ap. *Römische Mitteilungen*, 1910, p. 89 et suiv.; Morey, *Sardis*, t. V, 1, p. 44-46), il est cependant sans rapport avec lui.

Le défunt est un adolescent; il a interrompu sa lecture pour méditer : son regard (pupilles forées) est dirigé au loin vers le ciel; la main droite abaissée fait un geste oratoire.

Troisième quart du IIe siècle.

137.

Rome, *catacombe de Calliste*.

Wilpert, *Sarcofagi* (t. I), p. 145, fig. 83.

Bien que le couvercle porte l'inscription funéraire (chrétienne) d'une femme, le gisant est un homme barbu, à la figure soucieuse, représenté, lui aussi, méditant.

138.

Rome (figure dans Clarac avec la mention « Collection Pamphili »).

Clarac, pl. 762 B (= Reinach, RS, I, p. 447, 2).

C'est toujours un homme, accompagné de deux petites figures d'Eros; il tient dans la main gauche le *volumen* de

la lecture interrompue et dans la droite, attribut que nous allons retrouver souvent, une couronne ou un collier de fleurs, ὑποθυμίς.

139.

Arles, *musée.*

Reinach, RR, 2, p. 212, 1; Robert, *Antike Sarkophag-reliefs*, t. 3, pl. 50, n° 160.

Couvercle d'un sarcophage représentant la légende d'Hippolyte; le défunt tient dans sa main droite un mouchoir.

140.

Athènes, *musée National* (provient d'Ithaque).

V. Staïs, *Marbres et bronzes du musée National*, 2e éd. (1920), t. 1, p. 254, n° 1498.

Analogue aux précédents.

(141-150). Voici les couvercles qui nous montrent deux gisants, les deux défunts, mari et femme. C'est toujours le mari qui tient le *volumen*.

141.

Constantinople, *musée* (provient de Sidamara).

C'est le couvercle du célèbre sarcophage dont j'ai décrit la face principale sous le n° 76. Pour le couvercle, il faut avoir recours à Mendel, t. I, p. 309, fig. p. 301.

Ici le *volumen* que tient le défunt dans sa main gauche est ouvert à la dernière page; la main droite enlace la femme qui tient une couronne à la main.

142.

Leningrad, *musée de l'Ermitage.*

Robert, *Antike Sarkophag-Reliefs*, t. 2, pl. 8, n° 21.

Le même thème : l'homme a un *volumen* ouvert à la dernière page, la femme une couronne.

(143-150). Dans tous les monuments qui suivent, le *volumen*, comme plus haut, est du type de la lecture interrompue.

143.

Paris, *musée du Louvre* (provient de Salonique).

Clarac, pl. 117 A (= Reinach, RS, 1, p. 9) ; *Marbres Antiques*, n° 2119, p. 113; Robert, *Antike Sarkophag-Reliefs*, t. 2, pl. 28, n° 69.

A la position près du *volumen*, même groupe que sur les n^os^ 141-142.

144.

Split, *musée.*

Couvercle du sarcophage d'Hippolyte dont j'ai étudié le flanc gauche sous le n° 59. Pour le couvercle, Robert, t. 3, pl. 51, n° 163.

Même groupe.

145.

Rome, *musée Torlonia.*

Clarac, pl. 762 A (= Reinach, RS, 1, p. 446, 2, 4); Robert, t. 3, pl. 34, n° 126; Reinach, RR, 3, p. 341, 1.

Couvercle d'un sarcophage asiatique consacré aux travaux d'Hercule. Toujours le même groupe.

146.

Rome, *palazzo Margherita*, via Veneto (autrefois villa Ludovisi).

Matz-Duhn, n° 3096; cliché D. A. I., 1931 1411.

Couvercle d'un sarcophage asiatique. Le même groupe, avec deux petites figures d'Eros aux deux extrémités.

147.

Rome, *musée de la catacombe de Prétextat.*

Couvercle du magnifique sarcophage reconstitué par M^lle^ M. Gütschow et que celle-ci attribue à l'empereur Balbinus (mort en 238).

M. Gütschow, *Das Museum der Prätextat-Katakombs, Memorie della Accademia Pontificia di Archeologia* (actuellement sous presse); cliché D. A. I., 1931 4252.

C'est toujours le même groupe, mais ici la femme se retourne pour contempler le visage de son mari dont le regard (pupilles forées) est dirigé au loin vers le ciel. Tout à fait à droite, une petite statue (mutilée) de Minerve.

148.

Rome, *musée des Thermes.*

Cliché D. A. I., 1936 259.

Couvercle en mauvais état : les deux têtes sont décapitées. Groupe analogue, mais la femme est sans attribut.

149.

Athènes, *musée National.*

V. Staïs, *Marbres et bronzes du musée National*, 2^e^ éd. (1920), t. I, p. 254, n° 1497 (une photographie de ce couvercle a été publiée dans une étude concernant le sarcophage, sans rapport avec lui, sur lequel il est posé, ap. *Art Bulletin*, de Chicago, X, 1927, p. 49, fig. 5).

C'est un couvercle du même type que les précédents; mais le torse de la femme a disparu; une restauration maladroite a utilisé ce qui en restait pour en tirer deux faisceaux de *volumina*.

Pour ne pas dissocier ce groupe de monuments d'un genre très particulier, je décris ici un dernier couvercle à κλίνη où le lecteur est associé à une musicienne étendue à ses côtés (cf. le même thème, mais avec les deux personnages assis en vis-à-vis, ci-dessous, n^os^ 206-217).

150.

Rome, *musée des Conservateurs*.

Reinach, RR, 3, p. 194, 1; Stuart Jones, n° 42, p. 99, pl. 36.

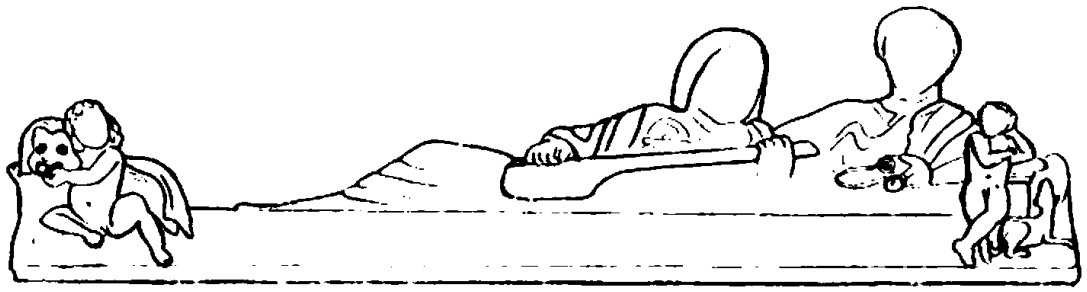


FIGURE 17.

Couvercle d'un sarcophage représentant la chasse de Calydon. Le visage des défunts est seulement ébauché. L'homme a toujours le *volumen* de la lecture interrompue; la femme joue du luth ou *pandurium*, le regard dirigé, comme au n° 147, vers son époux. Aux extrémités deux Eros; celui de gauche tient un masque scénique.

Pour mémoire, j'indique qu'on trouve des représentations du défunt allongé, mais tenant simplement un *volumen* fermé sur des monuments analogues aux précédents : stèles au repas funèbre, Pfuhl, ap. *Jahrbuch d. D. A. I.*, 1907, p. 126-127; couvercles de sarcophage à κλίνη, Louvre, Reinach, RR, 2, p. 257, 1; Constantinople, Mendel, n° 1016 (t. 3, p. 228).

D. — Le lecteur se présente debout.

Les monuments qui nous offrent ce type sont de caractère très divers et pour la plupart se présentent isolément, sans former des séries homogènes. Il m'a paru bon d'examiner successivement les monuments païens (n°s 151-161) et les monuments chrétiens (n°s 162-182) :

151.

Rome, *musée des Conservateurs* (trouvé *in situ* à la Porta Salaria).

Stuart Jones, n° 46, p. 149, pl. 45; Lafaye, *De poetarum et oratorum certaminibus*, frontispice.

Cippe funéraire de Q. Sulpicius Maximus, mort à onze ans. Dans une niche le petit défunt, vêtu de la tunique et de la toge, est figuré debout, tenant dans la main gauche un *volumen* ouvert du type de la lecture interrompue.

La longue inscription bilingue qui est gravée sur la pierre (IG XIV 2012 = IGRRP I, 350-352 = Dessau 5177 = EG 618) nous apprend que cet enfant avait concouru aux troisièmes Jeux Capitolins (94 ap. J.-C.) avec un poème grec relatif au mythe de Phaéton, dont les quarante-trois hexamètres sont également transcrits à côté de la niche. Or, le *volumen* porte, très finement gravés, les trois derniers hexamètres de ce texte : le petit défunt est donc ici représenté en train de déclamer son poème.

152.

Rome, *Villa Doria-Pamphili*.

Matz-Duhn, n° 3802; cliché Bruckmann, 2366.

Ce relief a décoré la tombe d'un enfant; mutilé à gauche,

il porte une partie de l'épitaphe que le père Fl(avius) Valerianus avait dédiée à son fils (CIL VI 18239).

A droite, le buste de l'enfant, couronné de laurier, les pupilles forées, vêtu d'une toge à trabée et la *bulla* au cou.

A gauche, le même personnage, debout, récitant, un *volumen* (type de la lecture interrompue) à la main. Il a à ses côtés, à droite un acteur tragique, avec le masque, le *pedum* et les cothurnes; à gauche un deuxième acteur, une flûte à la main, et un enfant qui fait fonctionner un instrument de la famille de l'orgue.

Le rapprochement s'impose avec le numéro précédent : ici encore le petit défunt est représenté sous les traits d'un poète, ici un poète tragique.

153.

Sesto Fiorentino, *Villa Guicciardini.*

Cliché Alinari, n° 15509 *b* (reproduit, à propos d'un autre monument, par Wilpert ap. *Rendiconti della Pont. Accademia di Archeologia*, 3, 1924-1925, p. 67, fig. 2).

Sarcophage à strigiles à cinq compartiments. Les deux registres extrêmes contiennent le groupe d'Eros et Psyché. Au centre, un homme debout, nu sous le pallium, tenant dans la main gauche un *volumen* du type de la lecture interrompue. Il est accompagné de deux auditeurs debout : à droite un homme, vêtu comme lui d'un simple pallium; à gauche une femme, où il faut peut-être voir une Muse, posant la main droite sur l'épaule droite du lecteur.

154.

Capua, *museo Campano.*

Wilpert, *Sarcofagi* (t. I), p. 56, fig. 23; Poulsen, *Sculptures antiques de musées de province espagnols*, pl. LXXI, fig. 112; cf. p. 66.

Sarcophage dont la face antérieure est divisée en trois

registres juxtaposés. Au centre, sous un fronton, la porte de l'Hadès, entr'ouverte, d'où sort une ombre, voilée.

Les deux registres latéraux présentent une scène symétrique : à gauche, une femme, debout, vue de face, est représentée en train de faire une lecture publique; elle tient dans la main gauche un *volumen* ouvert (motif de la lecture interrompue) et lève la main droite dans un geste oratoire [1]; dans le feu de l'action, sa palla vient de glisser de l'épaule gauche et pend entre les jambes. La récitante est flanquée de deux figures : à gauche, un buste féminin, coiffé à la grecque, sur une gaine d'hermès, drapée; à droite, une femme debout, voilée dans sa palla; à ses pieds un oiseau (perdrix?).

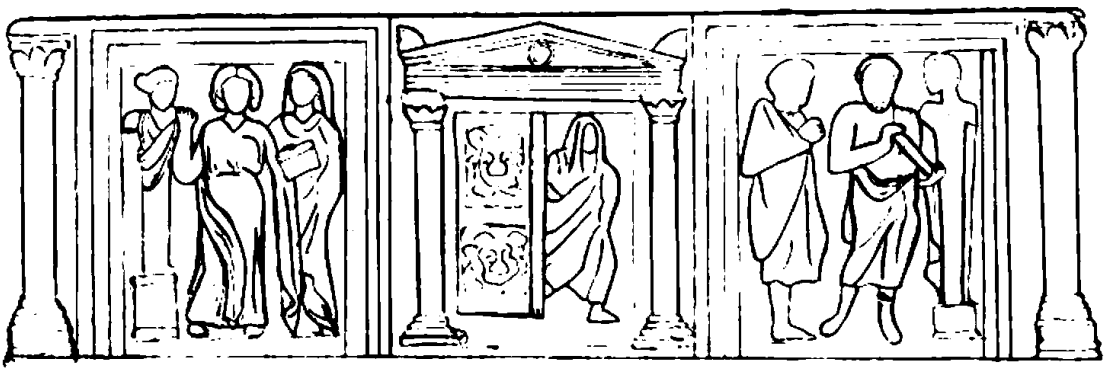


FIGURE 18.

Le registre de droite conserve la même disposition, mais les trois figures sont masculines; à la lectrice répond un homme barbu, nu sous le pallium, tenant un *volumen* fermé à la main; à l'auditrice voilée, un homme drapé dans un pallium; à l'hermès féminin, un hermès mâle, juvénile, non drapé.

Ce monument est difficile à expliquer dans le détail. Un point du moins est assuré, et c'est d'ailleurs l'essentiel : la lectrice, qui joue dans ce relief le rôle principal, ne peut

[1] Plutôt que dans un geste de prière (cf. le type de la « demi-orante »).

être que la défunte. Par symétrie, l'homme au *volumen* est-il son mari et partageait-il sa tombe? La tête tournée légèrement vers le centre semble indiquer qu'il écoute avec attention la lecture de la récitante.

Dans les deux figures secondaires, je reconnais (plutôt que l'ombre des défunts, comme le veut Wilpert) des auditeurs, comparses anonymes (parents, disciples ou compagnons), comme nos reliefs nous en ont déjà montré souvent.

Quant aux bustes, Poulsen y voit (comme sur notre n° 72) des hermès funéraires, les deux hermès des défunts [2]. Il faut alors supposer qu'ils sont représentés héroïsés, vu la coiffure « grecque » de l'hermès féminin et le type juvénile de l'hermès masculin, qui contrastent avec le type barbu de l'homme et les cheveux disposés « à la Iulia Domna » de la récitante. Ce contraste ne permet pas de repousser l'hypothèse de Wilpert qui verrait dans ces bustes le décor habituel des « ambienti accademici » (cf. ce que j'en disais plus haut à propos du n° 54) : ils représenteraient par exemple Apollon à droite, une Muse à gauche, ou Sapho, ou quelque autre femme célèbre...

Première moitié du III^e^ siècle.

155.

Rome, *église de Sainte-Marie du Prieuré*, sur l'Aventin.

Matz-Duhn, n° 3279; cliché D. A. I., 1931 293.

Sarcophage; j'ai décrit ses faces latérales sous le n° 57. La face antérieure est occupée par une scène unique (type A) : au centre, debout, vu de face, le défunt (visage resté inachevé), représenté en récitant, un *volumen* du type

[2] Le parallélisme évident entre les deux figures centrales et les deux bustes empêche de voir dans ceux-ci (comme dans les n°^s^ 54 et 72) les hermès funéraires de jeunes enfants morts avant leurs parents et associés par ces derniers à leur propre monument.

de la lecture interrompue dans la main gauche. A ses pieds une *capsa;* à gauche, sur un pilier, une horloge solaire.

Il est flanqué, à gauche et à droite, de deux groupes de cinq figures debout : Minerve et les neuf Muses.

(156-161). Ce ne sont plus maintenant que des fragments:

156.

Rome, *cloître de l'église des SS. Quattro Coronati.*

Matz-Duhn, n° 2583.

Fragment du registre central d'un sarcophage à strigiles à cinq compartiments : niche encadrée par deux pilastres supportant un arc (le détail du décor architectural rappelle les « imitations occidentales des sarcophages asiatiques » : cf. ici les n°s 84, 85). Elle est occupée par une femme debout (la tête aujourd'hui fruste paraît avoir été travaillée en portrait), la défunte sans doute : elle est drapée dans sa palla, le bras droit replié sur la poitrine, un *volumen* du type de la lecture interrompue dans la main gauche. Son regard est dirigé au loin.

Première moitié du III^e^ siècle.

157.

Rome, *musée chrétien du Latran.*

Ficker, n° 99; cliché D. A. I., 1929 7533.

Petit fragment : une femme debout, voilée dans sa palla; elle est vue de face; elle tient dans la main gauche un *volumen* du type de la lecture interrompue et fait de la droite un geste oratoire; le regard (pupilles forées) est fixé au loin.

Rien n'indique que ce fragment soit chrétien. Même date que le précédent.

158.

Rome, *musée profane du Latran.*

Benndorf-Schöne, n° 232; Birt, *Buchrolle in der Kunst,* p. 97, fig. 51; clichés Anderson, 24219; D. A. I., 1932 378.

Fragment d'un sarcophage elliptique de très grandes dimensions. A gauche, chasse au lion; à droite, un homme debout, accoudé en « Polymnie », un *volumen* fermé à la main, écoute un orateur debout, presque complètement disparu. On ne voit guère que ses deux mains : celle de droite fait un geste oratoire, celle de gauche tient un *volumen* dont les dernières pages, largement déroulées, pendent verticalement.

Deuxième quart du III^e^ siècle.

159.

Rome, *palais Corsetti.*

Matz-Duhn, n° 3123.

Fragment : à gauche, une statue de Minerve sur un piédestal; à droite, un jeune homme debout lit un *volumen* tenu ouvert à deux mains; une femme appuie une main sur l'épaule du lecteur.

160.

Rome, *catacombe de Domitille.*

Birt, *Buchrolle in der Kunst,* p. 154, fig. 88 (p. 153).

Fragment (rien n'indique qu'il soit chrétien) : un lecteur debout, tenant un *volumen* ouvert à deux mains; à gauche, un auditeur, tenant un volumen fermé.

161.

Rome (se trouvait autrefois via di Porta S. Sebastiano, près de S. Sisto).

Matz-Duhn, n° 3117; Birt, *Buchrolle in der Kunst*, p. 92-93, fig. 49.

Couvercle de sarcophage à scènes multiples, bordé par deux masques scéniques et dont le centre est occupé par un cartouche (cf. des couvercles de type analogue : n°s 77, 112, et ci-dessous 170, 197, etc.).

La première scène montre, faisant face à un lecteur assis de profil et à un auditeur debout, un personnage debout, le pied sur un tabouret, représenté en train de déclamer, un *volumen* ouvert à la dernière page dans la main gauche.

Je n'insiste pas sur les autres scènes : conversation entre un homme debout et un homme assis; scène de lecture (lecteur assis de profil et auditeur debout); buste de femme, inachevé (l'inscription du cartouche, ICR I, 11, est au nom d'un homme); personnage assis, une baguette à la main, devant un masque scénique posé sur un pilier.

(162-182). Voici maintenant les monuments chrétiens :

162.

Rome, *catacombe de Pierre et Marcellin.*

Kirsch, ap. *Rivista di Archeologia Cristiana*, 1930, p. 42-43, 218.

Fresque : dans un cadre, une figure isolée : c'est un homme debout, vêtu de la tunique et du pallium, qui lit avec application un *volumen* tenu ouvert à deux mains. Sa tête juvénile, bien individualisée, montre qu'il faut y voir le portrait d'un défunt.

Deuxième moitié du III° siècle.

163.

Rome, *parco Traiano.*

Wilpert, *Sarcofagi* (t. I), p. 86, pl. LVI, 3 (il s'agit bien du même monument : lorsque Mgr Wilpert l'a examiné, dans le commerce, *palazzo Lante,* les deux nappes de strigiles étaient martelées; le sarcophage du *parco Traiano* les a au contraire en parfait état, mais il suffit d'examiner la pierre pour s'apercevoir qu'il s'agit d'une restauration); clichés D. A. I., 1936 215, 216 (état actuel).

Sarcophage à strigiles à cinq compartiments; dans les deux registres extrêmes, le Bon Pasteur. Au centre, sur une draperie, une figure de femme, debout, vue de face, le visage seulement esquissé : la défunte. Elle paraît réciter, un *volumen* (motif de la lecture interrompue) dans la main gauche; à ses pieds un oiseau.

164.

Rome, *musée chrétien du Latran* (provient de la catacombe de Prétextat).

Ficker, n° 226; Birt, *Buchrolle in der Kunst,* p. 152-153; Wilpert, *Sarcofagi* (t. I), p. 193, fig. 114.

Deux fragments d'une plaque de *loculus; graffito :* à droite, un homme debout, tenant un *volumen* ouvert à deux mains. A gauche, lui faisant face, un homme assis dans un fauteuil : sa main droite fait un geste oratoire, la gauche a disparu.

Première moitié du III^e^ siècle.

165.

Rome, *catacombe de Prétextat.*

Wilpert, *Sarcofagi* (t. I), p. 193, fig. 115.

Plaque de *loculus; graffito.* Très voisin du précédent, mais bien mieux conservé. Au centre, épitaphe grecque

d'une Claudiana. A gauche, une femme debout lisant un *volumen* ouvert tenu à deux mains. A droite, une femme assise dans un fauteuil en osier tressé, posé sur une estrade, lisant pareillement un *volumen*.

Ces deux monuments sont difficiles à interpréter : faut-il y voir, deux fois répétés, le défunt ou la défunte? Ou bien, dans la figure assise, un maître; dans l'autre, un élève? Et, dans ce cas, quel est le défunt ou la défunte?

(166-169). Trois représentations en rapport étroit :

166.

Arles, *musée*.

Wilpert, *Sarcofagi* (t. II), p. 252-253, pl. CLXXXXV, 4.

Sarcophage à scènes juxtaposées, frise double (type B dédoublé); au centre, *imago clipeata* du couple des défunts. Une seule scène nous intéresse ici : une femme voilée, debout, légèrement tournée vers la gauche, lit avec application un *volumen* ouvert tenu à deux mains; elle est encadrée par deux palmiers derrière lesquels se dissimulent deux figures de vieillards, debout, qui visiblement épient la lectrice. Tous s'accordent pour reconnaître ici une scène de l'épisode fameux de l'appendice de *Daniel* (13, 1-64) : c'est Suzanne se promenant dans son jardin, guettée par les deux vieillards [3].

Milieu du IV^e^ siècle.

[3] Voir une scène analogue, mais Suzanne, au lieu d'un livre, porte un objet rectangulaire (tablettes fermées? écritoire?), sur un sarcophage de Gérone (église Saint-Félix, Wilpert, *Sarcofagi* (t. II), pl. CLXXXXVI, 1).

167.

Rome, *musée chrétien du Latran.*

Ficker, n° 190; Wilpert, *Sarcofagi* (t. II), p. 338, pl. CCXXXXIX, 11.

Couvercle de sarcophage à scènes juxtaposées. Entre un Daniel aux lions et une Multiplication des pains, nous retrouvons notre lectrice voilée entre les deux palmiers : ici, cependant, elle est tournée vers la droite, et les deux hommes, représentés imberbes, sont l'un et l'autre derrière l'arbre de droite, un *volumen* à la main. Ce n'est pas là d'ailleurs ce qui importe. L'essentiel, c'est qu'il ne s'agit plus d'une scène de l'Ancien Testament : le *volumen* ouvert porte le monogramme du Christ et à côté de la lectrice est gravé, non pas le nom de Suzanne, mais celui de CRI/S.PI./NA, *Crispina.* Inutile de songer à une martyre de ce nom : c'est la défunte qui est ici représentée lisant le livre du Christ. Les deux vieillards ne sont plus que deux inoffensifs auditeurs.

168.

Arles, *musée.*

Wilpert, *Sarcofagi* (t. II), p. 338, pl. CXXXXI, 4.

Fragment de couvercle de sarcophage à colonnade : entre le miracle de Cana et l'Entrée à Jérusalem, nous retrouvons la même lectrice tournée à gauche comme sur le n° 161, encadrée de deux arbres feuillus (oliviers?). L'absence des deux vieillards nous empêche d'y voir une Suzanne : comme sur le n° 162, c'est la défunte.

Ces deux monuments datent de la seconde moitié du IV^e^ siècle.

169.

Pérouse, *musée.*

Wilpert, *Sarcofagi* (t. I), pl. XXVIII, 3.

Sarcophage à colonnade, frontons et arcs alternés. J'ai signalé sous le n° 35 (cf. p. 61) la scène qui occupe les trois niches centrales de la face antérieure : le Christ enseignant entre une figure symbolisant l'Eglise et saint Pierre.

La première niche, à partir de la gauche, présente un apôtre barbu; la seconde un jeune homme, debout, lisant, la tête penchée, un *volumen* ouvert entre les mains. La tête, finement travaillée, paraît être un portrait : j'y verrai le défunt, représenté (comme ci-dessus, n^{os} 167-168) en train de lire. Je serai disposé à considérer cette scène comme indépendante de la scène centrale, car de l'autre côté réapparaît la même figure juvénile, sans livre cette fois, paraissant discuter avec la figure d'apôtre qui occupe l'extrémité droite du relief.

Deuxième moitié du IV^{e} siècle.

170.

Arles, *musée.*

Wilpert, *Sarcofagi* (t. I), pl. XXXIV, 3.

C'est le couvercle du sarcophage mentionné plus haut sous le n° 45 (un des plus beaux sarcophages connus représentant le Christ enseignant); le centre est occupé par un cartouche contenant l'épitaphe de l'évêque d'Arles Concordius (CIL XII 942), vivant en 374. La composition (scènes multiples juxtaposées) est, en somme, symétrique : elle montre, de chaque côté, deux lecteurs debout, lisant un *volumen* ouvert (le premier lecteur à partir de la gauche a un *codex*), encadrés d'auditeurs debout. A chaque extrémité,

sur un pupitre, un *codex* ouvert (celui de gauche a disparu, mais le pupitre est certain).

Je n'ai pas cru devoir retenir ici les sarcophages qui montrent parfois le *volumen* ouvert entre les mains de saint Pierre, dans certaines scènes où ce n'est là qu'un attribut accessoire, et qu'on ne saurait considérer comme des scènes d'enseignement; ainsi, sur un sarcophage de la catacombe de Pierre et Marcellin (Wilpert, *Sarcofagi* (t. I), pl. CXXVIII, 1), saint Pierre tient un *volumen* du type de la lecture interrompue, tandis que deux soldats l'entraînent avec violence (c'est une arrestation de saint Pierre surpris en train d'enseigner); le même *volumen* apparaît dans la main du même apôtre sur divers sarcophages (ainsi, à Clermont-Ferrand, Wilpert, t. I, pl. LXXXXIX, 1) montrant au centre une orante entre saint Pierre et saint Paul.

Par contre, je dois énumérer ici les monuments où le type du lecteur debout a été adopté, comme ailleurs celui du lecteur assis de face, pour représenter le Christ enseignant. Le *corpus* de Mgr Wilpert en a rassemblé 12 exemples; ce sont :

a) Des sarcophages à strigiles à cinq compartiments :

171.

Vatican, *crypte de Saint-Pierre :* Wilpert, *Sarcofagi* (t. I), pl. XXXII, 2.

172.

Arles, *musée :* pl. XXXVII, 4.

173.

Arles, *musée :* pl. XLI, 1.

174.

Viterbe : pl. XLI, 2.

175.

Arles, *musée :* pl. XLI, 3.

176.

Rome, *église de Sainte-Agnès hors les Murs :* pl. XXXVI (mais ici les deux registres extrêmes sont réduits à une simple colonnette).

b) Un sarcophage à scènes juxtaposées, frise unique (type B) :

177.

Milan, *église de Saint-Celse :* (t. III), pl. CCXXXXIII, 6.

c) Des sarcophages à colonnade (arcades) :

178.

Madrid, *ancienne Académie Royale :* (t. I), pl. XI, 1.

179.

Arles, *musée :* pl. XXXII, 3.

180.

Lérins, *abbaye :* pl. XXXIII, 2.

181.

Vatican, *museo Petriano :* pl. XXXV, 1.

Enfin *d*) une acrotère de couvercle de sarcophage :

182.

Mantoue, *cathédrale* : pl. XXX.

Le Christ est représenté debout, de face (sauf sur le n° 172 où il est de profil); il tient à la main soit un *codex* ouvert (n°s 173-176, 178), soit un *volumen* fermé (n°s 171-172), soit enfin un *volumen* ouvert du type de la lecture interrompue (n°s 177, 179-182). Son auditoire est composé d'ordinaire d'apôtres ou de disciples anonymes; leur nombre varie de deux à vingt-deux (n° 181 : dix sur la face antérieure, deux groupes de six sur les flancs). Exceptionnellement, il est seul sur le n° 176, d'un type si particulier; sur le n° 172, outre les deux apôtres debout dans les registres latéraux, on voit une petite figure de femme, la défunte évidemment, prosternée au centre aux pieds du Christ.

De ces scènes, on peut rapprocher celles que Mgr Wilpert a groupées sous le titre *La Consegna della LEX a Pietro* et dont il a rassemblé vingt-deux exemples (*Sarcofagi* (t. I), p. 173 et suiv.) : on y voit le Christ, debout, tenant dans la main gauche un *volumen* complètement déroulé qu'il tend à saint Pierre qui, à droite, courbé en signe de respect, une croix sur l'épaule, le reçoit dans ses mains voilées. Saint Paul lui fait pendant de l'autre côté. Le sens d'une telle scène est clair : elle représente le Christ confiant à saint Pierre, chef de l'Eglise, le texte de la Loi nouvelle, l'Evangile.

Comme je l'ai fait pour les autres types, je dois en terminant l'étude du « lecteur debout » rappeler qu'un grand nombre de monuments présentent un type analogue, mais qui tient dans la main un *volumen* non plus ouvert, mais fermé : qu'il me suffise de renvoyer aux relevés incomplets

et déjà si étendus de Birt (*Buchrolle in der Kunst*, p. 49, 63-67, 74-77, 84, 88, 92-93, 96, 105-107, 111-113).

Nous avons souvent déjà rencontré ce type au *volumen* fermé associé, à titre d'auditeur ou d'interlocuteur, à nos lecteurs ou récitants. Garde-t-il la même valeur « intellectuelle » lorsqu'il devient la figure principale d'un relief funéraire? Je ne crois pas qu'il soit toujours possible d'en faire la preuve, sauf pour certains monuments dont la composition rappelle de très près certains des n°s précédents : c'est le cas par exemple d'un sarcophage du *palais Mattei* à Rome (Matz-Duhn, n° 3281; Reinach, RR, 3, p. 300, 1) qui, comme notre n° 155, associe au défunt tenant le *volumen* Minerve et les neuf Muses.

Du n° 159 on rapprochera un relief de stuc qui orne un cippe funéraire de Sousse (Gauckler, Gouvet, Hannezo, *Catalogue du Musée de Sousse*, n° 11, p. 8, pl. IV) : on y voit un jeune homme, le défunt, tenant des tablettes (au lieu d'un *volumen*); une femme (parente ou Muse?), tenant un livre fermé, pose la main gauche sur le bras droit du jeune homme; de l'autre côté, Minerve lui serre la main.

Je mentionnerai enfin cinq monuments qu'il est intéressant à divers titres de rapprocher de nos séries :

a) Paris, *musée du Louvre :* Clarac, pl. 226 (= Reinach, RS, 1, p. 116, 2); *Marbres Antiques*, n° 1500 (p. 121); Morey, *Sardis*, t. V, 1, p. 38-39, fig. 58. C'est une des faces latérales d'un magnifique sarcophage asiatique de Rome, dont les faces principales (au musée de la *Villa Borghese*) représentent les Muses et Apollon. Ce fragment représente un vieillard debout, un *volumen* fermé à la main; son type ne permet pas d'hésiter : c'est Homère (cf. n°s 61, 90); il est encadré par deux figures de femmes que leurs attributs désignent clairement comme des allégories de l'Iliade et de l'Odyssée.

b) Rome, *musée des Thermes :* Paribeni, n° 100; Morey, *Sardis*, t. V, 1, p. 49, fig. 88, 89; Amelung, *American Journal*

of Archaeology, 1927, p. 293. C'est encore un sarcophage asiatique à colonnade (type à arcades). La face antérieure montre cinq Muses debout; chacune des faces latérales, à trois niches, contient deux autres Muses encadrant une figure d'homme barbu, debout : l'un tient un *volumen* fermé, l'autre un gourdin noueux; ce sont deux figures de « maîtres » : la première peut être celle d'un poète (Paribeni), la seconde est certainement celle d'un philosophe. Peut-être, tous les deux sont-ils des philosophes; le second serait alors caractérisé comme cynique (Amelung).

c) Apt, *cathédrale :* Wilpert, *Sarcofagi* (t. I), pl. XXXVII, 1, Sarcophage à strigiles à cinq compartiments : au centre, le Christ debout; dans chacun des registres extrêmes, deux hommes debout, le *volumen* dans la main gauche. Ce sont encore des « maîtres », ici des docteurs de l'Eglise : une inscription permet de les identifier, l'un (SVSTVS) avec le pape et martyr Sixte II, le plus célèbre et le plus vénéré de tous les papes martyrs [4]; l'autre (HYPPOLITVS) avec le grand docteur du début du IIIe siècle : ces deux figures reparaissent souvent ensemble sur les fonds de verres dorés (Garrucci (t. 3), pl. 169, 3; 186, 2; 188, 7; 193, 1-3, 8, 9; 194, 1, 5).

d), *e*) Rome, *musée chrétien du Latran :* Wilpert, *Sarcofagi* (t. II), pl. CLXXXVI, 2, et CCXV, 7, p. 193. Ces deux sarcophages à scènes juxtaposées (frise unique : type B) présentent, bien au centre, entre diverses scènes évangéliques, une figure de femme debout, voilée, la défunte certainement (plutôt que l'Eglise, comme le voulait Garrucci, t. I, p. 276 B). Elle soutient, dans sa main gauche, un *codex* ouvert sur lequel elle appuie deux doigts étendus de la main droite. Bien que le *codex* soit ouvert, je ne puis rattacher ces deux figures à mes scènes de lecture (même comprises comme scènes de récitation ou de commentaire) : le geste

[4] Cf. Duchesne, ap. *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, 1885, p. 128.

de la main droite rappelle celui que tant de types divers, païens ou chrétiens, font sur leur *volumen* fermé (c'est le « motif II » de Birt).

E. — Le lecteur est réduit a un buste.

183.

Vatican, *Giardino della Pigna.*

Amelung (t. I), n° 240, p. 910, pl. 120.

Face antérieure de sarcophage : au centre, soutenu par deux grandes figures d'Eros ailées, un disque (*imago clipeata*) contenant le buste du défunt, un homme à barbe courte vêtu de la toge à trabée; il paraît lire un *volumen* tenu ouvert à deux mains (la main droite seule est visible). Au-dessous de chaque Eros une figure couchée (fleuve?); à gauche Minerve; à droite Apollon.

Première moitié du III^e^ siècle.

C'est le seul exemple que j'aie rencontré de buste de lecteur dans une *imago clipeata;* par contre, un grand nombre de sarcophages, païens ou chrétiens, montrent de la sorte un buste tenant un *volumen* fermé : ainsi ici même, n° 92 (cf. n° 218); Reinach, RR, 3, p. 211, 2; Wilpert, *Sarcofagi* (t. I), pl. IX, 1; XI, 4, etc.

184.

Naples, *catacombe de Saint-Janvier.*

Garrucci, t. 2, pl. 99, 1; L. Lefort, ap. *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, 1883, p. 185, § 16; Cabrol-Leclercq, *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne*, t. 7, 2, fig. 6140, c. 2139-2140.

Fresque décorant un *arcosolium :* buste de femme, voilée,

les bras levés en orante; dans le champ, au-dessus de sa tête, monogramme du Christ; à gauche et à droite, un *codex* ouvert, munis de signets dépassant les tranches. Sur celui de gauche on lit, en capitales, les deux noms IOHANNIS/MARCVS; sur celui de droite devaient figurer les noms des deux autres évangélistes, mais on ne lit plus que celui de MATTIVS (*sic*); du quatrième, il ne reste que des traces indistinctes.

Enfin, en exergue, l'inscription funéraire : BITALIA IN PACE.

Fin du IV^e^ ou début du V^e^ siècle.

(185-186). Voici enfin deux fragments qui n'ont laissé subsister que les bustes de figures qui, complètes, devaient être debout en pied :

185.

Trêves, *cathédrale.*

Espérandieu, n° 4994 (t. 6, p. 253).

Fragment de relief funéraire : il reste trois bustes : au centre, entre un homme imberbe et une femme voilée, un adolescent, la tête légèrement penchée, lit un *volumen* tenu ouvert à deux mains.

186.

Rome, *tombeau des Pancratii* (troisième mille de la Voie Latine).

Birt, *Buchrolle in der Kunst*, p. 179-180, fig. 114.

Fragment : buste d'un homme barbu, de profil, tenant un *volumen* largement déroulé; à droite, sur un pupitre (?), un second *volumen* également ouvert.

III

Scènes d'écriture.

Elles sont peu nombreuses et pour la plupart difficiles à interpréter ou sans rapport avec l'objet de notre étude : je les décris rapidement. Nous examinerons successivement les figures réduites à un buste (187-190), les figures debout (191-192), les figures assises (193-197).

187.

Turin, *musée.*

Birt, *Buchrolle in der Kunst*, p. 207, fig. 142.

Cippe funéraire; à la partie supérieure, buste (décapité) d'un homme en train d'écrire sur des tablettes. L'inscription funéraire gravée au-dessous (CIL V 7547) est au nom de L. Caninius Valens, qualifié de *procurator* (*quattuor*) *publicorum Africae :* le défunt, ancien fonctionnaire des Finances, est représenté dans l'exercice de ses fonctions de procurateur des « droits réunis » d'Afrique (cf. Marquardt, *Organisation financière chez les Romains*, p. 348-349).

188.

Bourges, *musée Municipal.*

Espérandieu, n° 1443 (t. 2, p. 326).

Stèle : dans une niche, un buste imberbe, de profil, représenté écrivant sur une pile de tablettes ou sur un épais *codex* ouvert à la première page.

189.

Athènes, *musée National.*

Conze, n° 2011 (t. 4, p. 70-71, pl. CCCCXXXVIII).

Stèle : dans un registre rectangulaire, un jeune homme debout, vêtu d'une tunique et d'une chlamyde attachée sur le milieu de la poitrine; il écrit sur un *codex* ouvert (ou sur des tablettes maladroitement figurées, cf. la photographie du détail, p. 71 A). A ses pieds, à gauche, le loutrophore, à droite un faisceau de *volumina.*

Sur le listel supérieur court l'inscription funéraire de Timokratès, mort célibataire à vingt-neuf ans : elle le qualifie d'ὀρθογραφῶν, « habile à bien écrire ».

Ce relief est daté (par la tombe qu'il surmontait) du III^e^ siècle après J.-C. Le costume du défunt me paraît être celui d'un fonctionnaire public : on sait que la chlamyde va devenir, au Bas-Empire, le manteau d'uniforme des *officiales* (cf. Code Théodosien, 14, 10, 1) : je verrais dans notre scribe un secrétaire de l'administration impériale.

190.

Sens, *musée.*

Espérandieu, n° 2806 (t. 4, p. 34-35); Rostovtsev, *Storia economica e sociale dell' Impero romano,* pl. 37, 2.

Quatre fragments représentant des figures debout sous des arcades; deux se raccordent et montrent un homme, vêtu de la tunique et de la saie, écrivant sur des tablettes multiples ou sur un *codex.*

191.

Sens, *musée.*

Espérandieu, n° 2784 (t. 4, p. 20); Rostovtsev, *Storia economica,* pl. 38, 5.

Fragment de stèle funéraire : dans une boutique (à gauche un manteau, ou une pièce d'étoffe, suspendu sur une barre horizontale), un homme debout écrit avec un style sur des tablettes.

Il est probable que le numéro précédent, comme le veut Rostovtsev, et aussi le n° 188 représentent de même des commerçants et des hommes d'affaires en train de tenir leur livre de comptes. On pourrait citer d'autres reliefs analogues empruntés au même recueil d'Espérandieu, mais puisque ces représentations intéressent la vie économique et non la vie intellectuelle, ces quelques exemples suffisent ici.

192.

Vatican, *musée, Sala a croce greca.*

Lippold, n° 573, p. 176-177, pl. 66.

Relief qui a dû constituer la face latérale gauche du sarcophage dont la face antérieure a été décrite plus haut sous le n° 84.

Trois figures debout : à gauche et à droite, deux Muses : l'une, en Polymnie, a un *volumen* fermé à la main; l'autre (Thalie) tient un *pedum*. Au centre, la défunte, coiffée à la mode du début du IIIe siècle, debout, de profil, s'apprête à écrire : elle tient dans la main gauche un *volumen* ouvert du type de la lecture interrompue, et dans la main droite un calame.

Si on hésitait à reconnaître la défunte dans la figure centrale, il suffirait de se reporter au relief qui est certainement complémentaire (face droite du même sarcophage, Lippold, n° 580, *ibid.*) : la même figure réapparaît, et sa coiffure l'oppose encore à celle des deux Muses qui l'encadrent (à gauche, Uranie avec son globe; à droite, une Muse tenant la lyre et le plectre); mais là elle n'a qu'un *volumen* fermé à la main.

193.

Londres, *British Museum*.

Smith, n° 649; Pfuhl, ap. *Jahrbuch d. D. A. I.*, 1907, p. 130-131, fig. 12.

Stèle funéraire grecque d'époque impériale. Une jeune fille, assise, écrit sur des tablettes posées sur ses genoux; derrière elle, un chien; devant elle, sur une sorte de pupitre, un *volumen* ouvert.

194.

Vatican, *musée, Giardino della Pigna*.

Amelung (t. I), n° 166, p. 865, pl. 108.

Fragment de sarcophage en mauvais état (les visages ont disparu) : il montre un homme barbu, assis, tourné vers la droite, écrivant sur un *volumen* ouvert, encadré par deux figures debout : à gauche, une femme; à droite, un homme vu de face, tenant dans la main gauche un *volumen* (type de la lecture interrompue?).

195.

Strasbourg, *musée*.

Espérandieu, n° 5503 (t. 7, p. 151).

Cippe funéraire : un homme, vêtu de la tunique et de la saie, est assis sur un fauteuil, les pieds sur un escabeau; il écrit sur un *volumen* qui pend, déroulé, le long de sa jambe droite : dans la main gauche, il tient un encrier; dans la main droite le calame. Debout devant lui, un enfant tenant un encrier et un paquet de calames.

Scène d'enseignement, dit M. Espérandieu : ce serait une leçon d'écriture. La chose n'est pas sûre : l'enfant peut être un serviteur et non un élève.

196.

Rome, *ancien Albergo Costanzi.*

Matz-Duhn, n° 3121; Birt, *Buchrolle in der Kunst,* p. 204-205, fig. 139.

Fragment de couvercle de sarcophage : à gauche, un homme, nu sous le pallium, assis à même le sol, écrit, penché, sur un *volumen* ouvert (type de la lecture interrompue) qu'il tient dans la main gauche. Devant lui, sur un socle, un paquet de *volumina* et une lyre.

Plus à droite, une autre figure allongée; c'est un homme barbu, le torse nu, les jambes drapées, une longue baguette (ou un gourdin) à la main.

197.

Berlin, *musée* (provient de Rome).

Beschreibung, n° 844 (p. 329); Reinach, RR, 2, p. 26, 1.

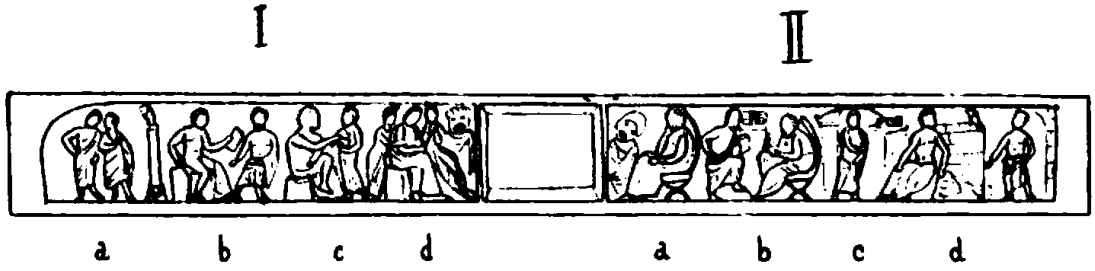


FIGURE 19.

C'est un couvercle de sarcophage à scènes juxtaposées dont le milieu est occupé par un cartouche contenant l'épitaphe d'Ulpia Eutychia (CIL VI 29339) : nous avons déjà rencontré plusieurs couvercles de ce type (cf. n°s 77, 112, 161, 170). La face antérieure de la cuve est ornée d'un bas-relief représentant Apollon, Minerve et les neuf Muses.

La seconde scène, à droite du cartouche, montre un homme barbu, assis, écrivant sous la dictée d'un personnage debout, barbu, vêtu également d'un simple pallium, qui lit

dans un *volumen* ouvert du type de la lecture interrompue; entre les deux, sur une étagère, un paquet de *volumina*.

J'ai placé ici ce monument à cause de la rareté des scènes d'écriture; mais les autres scènes qui décorent ce couvercle n'ont pas moins d'intérêt pour nous; la plupart présentent des points de contact avec les scènes de lecture que nous avons étudiées précédemment. On trouve en effet :

I. A gauche du cartouche : *a*) deux adolescents debout, conversant; à côté d'eux, sur un pilier, une horloge solaire;

b) un homme assis, presque nu (c'est à peine si une draperie couvre un genou), lit un *volumen* du type de la lecture interrompue; en face de lui un auditeur debout, le torse nu, drapé dans un pallium;

c) un homme assis (comme les précédents et les suivants, il est nu sous le pallium) pose la main sur un *volumen* ouvert (ou un *codex*) que lui présente une Muse (cf. l'Homère du n° 90);

d) un lecteur assis entre deux Muses debout (l'une pose la main sur son bras); à droite un masque tragique.

La position de la main droite des deux personnages des scènes *c-d* pourrait laisser supposer qu'ils sont en train d'écrire; mais le sculpteur n'a pas figuré entre leurs doigts le calame qui est dans la main de l'écrivain dans la scène décrite ci-dessus.

II. A droite du cartouche : *a*) un homme barbu, assis, médite devant un masque comique;

b) la scène d'écriture;

c) se détachant sur une porte de ville, une figure barbue, debout, les deux mains rapprochées (cf. l'Homère du Louvre, p. 144, *a*);

d) deux figures conversant : la première, le torse complètement nu, est assise à même le sol, les jambes allongées (cf. n° 190, figure de droite); la seconde est debout, le bras droit étendu dans un geste oratoire. Au second plan, une muraille sur laquelle sont placés un paquet de *volumina* et une horloge solaire.

IV

Scènes de musique.

L'art funéraire de la période hellénique classique a volontiers représenté le défunt occupé à jouer de la lyre, ou (thème voisin) un survivant apportant une lyre au défunt : M. Delatte a pu dresser une longue liste de lécythes blancs ou de stèles décorées de la sorte (*La Musique au tombeau dans l'Antiquité*, ap. *Revue Archéologique*, 1913, I, p. 318-322). Il faut y joindre le célèbre relief Chigi, aujourd'hui conservé à la Villa Cetinale, près de Sienne, mais qui provient de Rome (*Römische Mitteilungen*, 1893, pl. II-III; Petersen, ap. *Jahrbuch d. D. A. I.*, 1912, p. 129-145); quelque opinion qu'on puisse avoir sur la date de ce magnifique sarcophage [1], on ne peut hésiter à le rattacher à l'art hellénistique; tout grec d'inspiration, il ne saurait être étudié en même temps que les œuvres d'époque impériale que je vais énumérer.

L'art funéraire romain est loin d'avoir accordé la même faveur au thème de la musique. Notons ce fait remarquable qu'il ne place jamais la lyre ou le luth entre les mains d'un homme [2] : je n'ai trouvé que des musiciennes.

(198-199). Voici deux stèles attiques qui se rattachent aux monuments plus anciens groupés par Delatte :

[1] C'est bien la face antérieure d'un sarcophage. Il se confirme que les magasins des Musées Vaticans possèdent l'une des faces latérales.

[2] Cf. tout au plus les n°ˢ 93 et 196 : une lyre est placée *devant* une figure masculine.

198.

Athènes, *musée National.*

Conze, n° 1844 (t. 4, p. 33, pl. CCCXC); Delatte, *art. cité,* n° 60.

Dans une niche, la défunte est représentée assise sur un siège sans dossier; elle est vêtue d'une tunique finement plissée et du manteau; elle joue d'une lyre posée sur ses genoux.

« Epoque romaine ».

199.

Paris, *collection privée.*

Conze, n° 1930 (t. 4, p. 49, pl. CCCCXIII); Reinach, RR, 3, p. 530, 4.

Une lyre dans le champ, à côté de la défunte, représentée debout, en compagnie d'une fillette.

(200-204). Cinq reliefs romains présentent une musicienne assise à côté du lit où le défunt prend part au banquet funèbre (cf. n°s 114, 130-131) :

200.

Rome, *musée profane du Latran.*

Benndorf-Schöne, n° 481; clichés Anderson, n° 24199; D. A. I., 1936 906.

Sarcophage : le couvercle, décoré de scènes relatives au commerce, porte dans un cartouche, au centre, l'épitaphe du chevalier romain P. Caecilius Vallianus.

Banquet funèbre : au centre, étendu sur un lit à dossier, appuyé sur le coude gauche, une serviette dans la main gauche (la droite est brisée), le défunt; son regard paraît

dirigé au loin vers le ciel; devant lui, la petite table habituelle à trois pieds sur laquelle est posé un plat contenant un poisson. Je néglige les figures de serviteurs et d'Eros qui complètent la scène; je ne retiens que la figure de la musicienne : assise au pied du lit sur un fauteuil à haut dossier, en osier tressé (nous allons retrouver plus d'une fois ce siège), une femme est assise, vêtue d'une tunique à manche et d'une palla; les yeux fixés sur le défunt, elle joue de cet

FIGURE 20.

instrument à cordes à long manche et à caisse de résonance que les Latins appelaient *pandurium* et auquel peut convenir le nom moderne de luth.

Première moitié du III^e^ siècle.

201.

Berlin, *musée* (provient de Rome).

Beschreibung, n° 838; cliché D. A. I., 1930 8146; Reinach, RR, 2, p. 44, 5.

Relief funéraire : à droite, étendu sur un lit, le défunt prend part au repas funèbre. A gauche, assise sur un fauteuil en osier tressé, une femme joue du luth; appuyée au dossier, une seconde femme l'écoute, un mouchoir à la main; plus à gauche un serviteur. Le tout se détache sur une draperie.

(202-204). J'ai retenu les trois reliefs suivants, bien que la scène soit jouée par des Eros : comme il arrive si souvent, l'artiste leur a confié un rôle réaliste, imitant celui qu'ailleurs jouent des personnes réelles.

202.

Londres, *British Museum.*

Smith, n° 2320; *A Guide to the Early Christian and Byzantine Antiquities* (2e éd., 1921), fig. 52, p. 83.

Petit sarcophage : sur le lit, groupe d'Eros et Psyché (ailés) enlacés; Eros tient un canthare; devant le lit, la table avec un poisson, un carquois, etc...; à droite, trois Eros, non ailés, jouent le rôle de serviteurs; à gauche, au pied du lit, est assise une figure de Psyché, ailée, jouant de la lyre; derrière elle, deux autres petits serviteurs.

203.

Vatican, *musée Chiaramonti.*

Amelung (t. I), n° 69, p. 356, pl. 38.

Couvercle de sarcophage : aux extrémités, masques du soleil et de la lune. Deux scènes (les personnages sont des Eros, non ailés, à l'exception de la musicienne) séparées par un cartouche resté anépigraphe. A gauche, le Voyage d'outre-tombe (cf. p. 106, n. 1) dans une voiture à chèvres. A droite, banquet funèbre : deux Eros sur le lit, la coupe en main. Assise à gauche, une jeune femme vêtue d'une tunique qui laisse l'épaule droite nue (ce détail se retrouvera plus d'une fois) et de la palla, joue de la lyre. Derrière elle, un Eros debout joue du double aulos. A droite, deux serviteurs.

204.

Situation inconnue.

Cliché D. A. I., 1935 1654 (provient de la succession Amelung; sans indication de provenance).

Fragment : repas funèbre (les personnages sont ici encore des *Amorini* à figure poupine, non ailés) : deux personnages étendus sur le lit; à droite, deux serviteurs. A gauche, au pied du lit, nous retrouvons un groupe analogue à celui du numéro précédent; mais si le même Eros, debout, joue de l'aulos, la figure de femme assise, vêtue de la tunique et de la palla, n'a plus la lyre en main : elle tient sur ses genoux un *volumen* largement déroulé et suit son texte d'un doigt de la main droite. Ce serait donc une lectrice plutôt qu'une musicienne; mais le rapprochement qui s'impose avec le numéro précédent m'y fait voir une chanteuse qui, accompagnée de la flûte, exécute un air dont elle tient le texte noté à la main (comparer avec Birt, *Buchrolle in der Kunst*, p. 143).

Je crois devoir rattacher aux numéros précédents le fragment mutilé que voici :

205.

Ostie, *ancien musée*.

Wilpert, ap. *Rendiconti della Pont. Accademia di Archeologia*, 3, 1924-1925, p. 68 (n'étudie que la scène de gauche), pl. V, 1.

Deux fragments, qui ne se rejoignent pas tout à fait, d'un couvercle de sarcophage dont le milieu était occupé par un cartouche contenant l'épitaphe. A gauche, restes d'une scène de Voyage d'outre-tombe; à droite, une musicienne assise tournée vers la droite, jouant du luth; appuyée au dossier de son fauteuil, une auditrice.

La position de la musicienne appelle un complément à droite : le n° 202 nous a montré un couvercle de composition analogue associant au Voyage d'outre-tombe la musicienne au chevet du banquet funèbre; est-il trop hardi de supposer qu'il en était de même ici?

(206-217). Nous passons à une série de monuments qui associent la musicienne assise à un lecteur assis; série dont je crois avoir, le premier, montré l'originalité et la richesse (ap. *Revue Archéologique,* 1933, I, p. 175-177). On se souvient, d'autre part, avoir déjà rencontré la musicienne associée au lecteur, mais l'un et l'autre étendus sur un couvercle de sarcophage (n° 150).

(206-211). Voici d'abord six sarcophages, entiers ou du moins assez bien conservés, qui forment un groupe homogène; ce sont tous des sarcophages à strigiles et à *mandorla* (type C); il n'en est pas deux d'identiques; tous pourtant se ressemblent curieusement.

206.

Rome, dans le commerce (chez l'antiquaire Simonetti).

H. Marrou, *Revue Archéologique,* 1933, 1, p. 173-180.

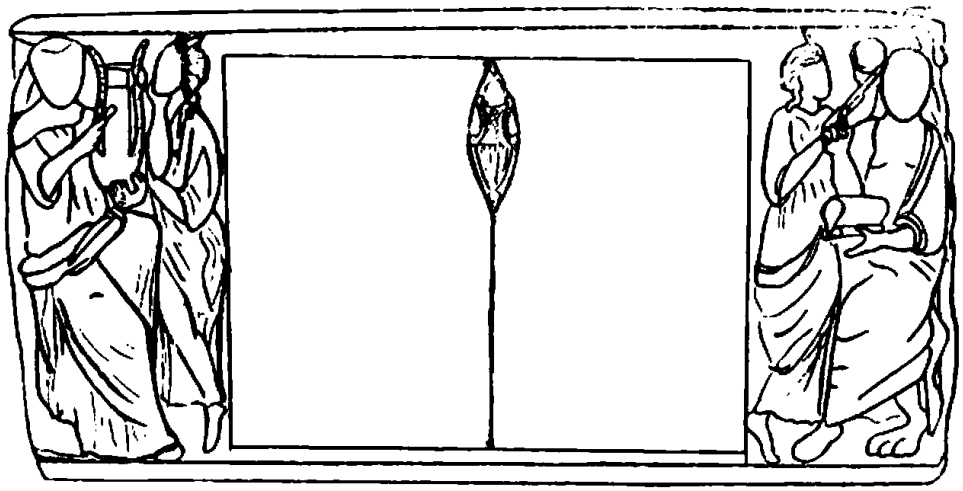


FIGURE 21.

Sarcophage très bien conservé : c'est le plus beau de la série.

Dans la *mandorla,* une urne.

Dans le registre de droite, un homme assis, tourné vers la gauche; il est nu sous le pallium; il tient dans la main gauche un *volumen* ouvert (type de la lecture interrompue) et lève la main droite, l'index tendu, dans un geste de commentaire. A gauche une femme, debout devant lui : elle a deux plumes dressées sur le front, une sphère et une baguette dans les mains. C'est donc la Muse Uranie.

Dans le registre de gauche, une femme assise, vêtue d'une tunique à manche découvrant l'épaule droite, et de la palla; elle tient assez maladroitement une lyre de la main gauche et, de la droite, appuie un plectre sur les cordes. Debout en face d'elle, à droite, une Muse, accoudée en Polymnie.

Les deux visages sont restés inachevés; il faut donc reconnaître dans le lecteur et la musicienne le couple des défunts.

Les deux scènes se détachent sur une draperie.

Première moitié du III^e^ siècle.

207.

Rome, *palais Corsini.*

Matz-Duhn, n° 3113; Dütschke, *Ravennatische Studien*, p. 188-189, fig. 58 (p. 187); Wilpert, *Sarcofagi* (t. I), p. 87, pl. LXIX, 3.

Dans la *mandorla,* le Bon Pasteur; nous avons donc ici un sarcophage chrétien; c'est le seul de la série qui le soit.

A droite, le lecteur assis, tenant dans la main gauche un *volumen* du type de la lecture interrompue, faisant de la main droite un geste oratoire. Derrière lui, assistant à sa récitation, trois hommes debout. Les quatre personnages (têtes mutilées) sont également vêtus de la tunique et de la toge à trabée, de mode au III^e^ siècle.

A gauche, la musicienne, l'épaule droite nue, une lyre et un plectre en mains. Deux petits Eros jouent à ses pieds. Debout au second plan, trois figures féminines que leur type idéalisé et leur coiffure grecque désignent comme des Muses : l'une pose la main sur l'épaule nue de la musicienne; une autre soutient de la main sa lyre.

Le visage de la musicienne est traité en portrait.

208.

Rome, *palais Barberini.*

Cliché Moscioni n° 21810 (= *ici planche IV*).

Sarcophage très voisin des précédents : je ne signale que ses particularités; dans la *mandorla,* Eros et Psyché enlacés.

A droite, le lecteur (décapité) n'est accompagné que de deux figures : à droite un homme (vêtu comme lui du pallium), à gauche une Muse qui d'une main soutient son *volumen.*

A gauche, la lyricine, les pieds sur un escabeau, paraît seule; sa tête est une restauration moderne.

209.

Rome, autrefois *piazza Borghese.*

Matz-Buhn, n° 3116.

Toujours le même type : à droite, le lecteur est assis entre deux hommes debout; tous trois sont vêtus du simple pallium; à gauche, la musicienne est entre deux Muses reconnaissables à leur double plume.

210.

Milan, *musée du Castello Sforzesco.*

Wilpert, *Sarcofagi* (t. II), p. 338-339, pl. CCLII, 2.

Deux fragments, correspondant aux deux registres d'un sarcophage analogue aux précédents. Le lecteur, la tête travaillée en portrait, le regard (pupilles forées) dirigé vers le ciel, est accompagné d'un homme barbu, debout devant lui, le torse nu. La musicienne, une lyricine analogue aux précédentes (on retrouve la même tunique laissant l'épaule nue), coiffée « à la Iulia Domna », était accompagnée d'une femme debout : le torse seul en est conservé.

Mgr Wilpert ayant rapproché ces deux fragments de notre n° 201, restitue avec raison les deux nappes de strigiles et la *mandorla;* mais il va jusqu'à proposer (sans doute « con ogni reserva ») de placer dans celle-ci un Bon Pasteur. Je ne puis le suivre jusque-là : il n'est pas d'une bonne méthode de prendre au sarcophage Corsini un détail qu'il est seul à posséder : tous les autres sarcophages du groupe sont païens.

211.

Rome, *abbaye de Saint-Paul aux Trois-Fontaines.*

Matz-Duhn, n^{os} 2607 (description inexacte), 3128. Le troisième fragment n'a pas encore été signalé.

Trois fragments (deux se raccordent) qui représentent la plus grande partie de la face antérieure d'un sarcophage analogue aux précédents. La *mandorla* est occupée par un petit groupe de deux époux debout, se serrant la main (*dextrarum iunctio*) : ce symbole du mariage renforce l'interprétation proposée pour les monuments de cette série où je vois des sarcophages préparés pour un couple de défunts, représentés l'un en lecteur, l'autre en musicienne.

Du registre de droite ne subsiste que la partie inférieure du lecteur assis; sa main droite étendue en un geste oratoire et une figure d'auditeur debout au second plan; les deux hommes sont vêtus d'un simple pallium.

A gauche, la musicienne qui devait jouer non plus de la lyre mais du luth (Matz-Duhn l'ont prise à tort pour un Apollon citharède); une Muse debout lui faisait face.

212.

Porto-Torres, *crypte de la cathédrale.*

Wilpert, *Sarcofagi* (t. I), p. 87.

Je ne connais ce sarcophage que par la brève allusion qu'y fait Mgr Wilpert, et je ne sais jusqu'à quel point on doit le rapprocher des précédents : Mgr Wilpert le mentionne à propos de nos n^{os} 207 et 214, mais il en dit simplement qu'on voit à son extrémité gauche une musicienne assise, la défunte, encadrée de deux Muses.

Peut-être faut-il ajouter aussi au groupe précédent un sarcophage mutilé de la Catacombe de Domitille à Rome (Wilpert, *Sarcofagi* (t. I), p. 12, pl. V, 7) : c'est un sarcophage à *mandorla* (celle-ci est vide); à droite, un homme assis, vêtu du pallium, tenant dans la main gauche un *volumen* fermé; à gauche, une femme assise dans un fauteuil. Le bas du corps subsiste seul : Mgr Wilpert la restitue tenant à la main un *volumen* fermé. Mais nous n'avons pas rencontré ce thème de la femme assise en simple auditrice vis-à-vis d'un homme sur des sarcophages à strigiles et à *mandorla* (cf. n^{os} 102-106) : le rapprochement avec les numéros précédents suggère plutôt de restituer une musicienne. Cependant, comme ici le défunt est représenté avec un *volumen* fermé et non ouvert, le parallélisme n'est pas parfait...

(213-217). Mais voici de nouveau le lecteur et la musicienne sur des sarcophages d'un autre type :

213.

Ravenne, *église de San Vittore.*

Dütschke, *Ravennatische Studien, Catalogue,* n° 71, p. 64-67; II, 4, p. 176-195. Cliché Anderson, n° 27638.

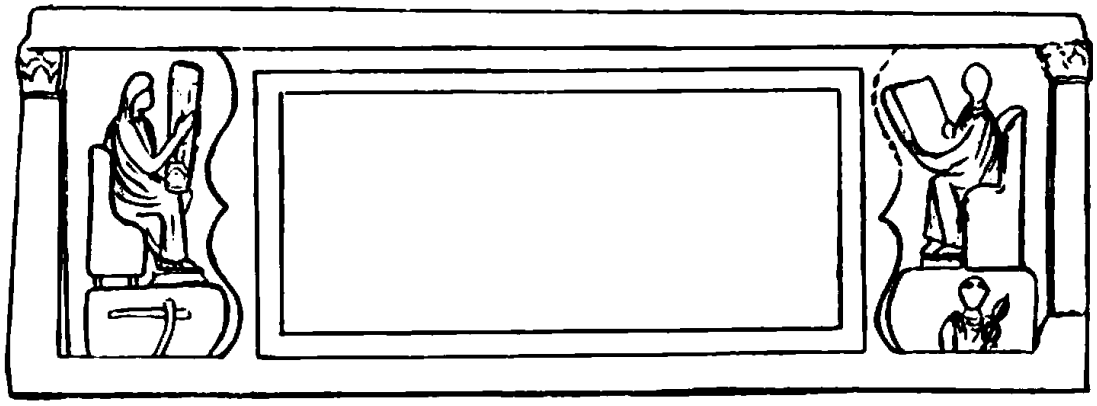


FIGURE 22.

Sarcophage dont la face antérieure offre une contamination des deux schémas F et G; comme dans les sarcophages lyciens du type F, les faces sont encadrées par deux pilastres soutenant un entablement sans moulures; comme dans les sarcophages du type G, la plus grande partie de la face antérieure est occupée par un cartouche contenant l'épitaphe dédiée de son vivant par C. Sosius Iulianus à sa fille morte à huit ans et à sa femme (Dessau, n° 9442; cf. ci-dessous, p. 296, n° 10).

A droite et à gauche, assis sur un fauteuil à dossier courbe, les pieds sur un escabeau, en vis-à-vis, lecteur et musicienne. Le lecteur est comme toujours à droite; son *volumen* ici est tenu ouvert à deux mains à la hauteur des yeux.

A gauche, la musicienne, voilée semble-t-il dans sa palla, tenant un luth de forme assez particulière (à moins qu'il ne soit maladroitement représenté). Finement gravée sur le cadre et le champ, au-dessus de la musicienne, une inscrip-

tion métrique grecque en lettres latines (cf. ci-dessous, p. 195-196, n. 63).

Les deux figures reposent sur une sorte d'estrade; celle de droite porte figuré le buste d'Hermès avec son caducée; celle de gauche une *ascia*.

Dütschke a identifié très justement le lecteur avec le dédicant, la musicienne avec son épouse défunte; mais, du fait que le premier est vivant au moment où il rédige son inscription, il déduit des conséquences qui me paraissent illégitimes : j'aurai l'occasion de le montrer plus loin. Le rapprochement de ce sarcophage avec l'ensemble de la présente série suffit à mon avis à établir que sa décoration a été prévue pour un couple de défunts, mari et femme. La mort prématurée de la petite Iuliana l'a fait servir à un usage auquel il n'était primitivement pas destiné : ce qui le prouve, ce qui, du même coup, interdit à Dütschke de faire état de l'épitaphe pour commenter les reliefs, c'est que rien dans leur décor ne fait allusion à la petite défunte, qui partage avec sa mère l'inscription dédicatoire [3].

214.

Vatican, *musée Chiaramonti*.

Amelung (t. 1), n° 247, p. 478, pl. 50.

Face d'un tout petit sarcophage ou mieux d'une urne cinéraire. Aux deux extrémités, assis en vis-à-vis, lecteur (à droite) et musicienne (lyricine). Les deux figures sont ici réunies par un ensemble de quatre personnages : un homme barbu, accoudé en Polymnie, contemple la musicienne; une femme debout, un *volumen* fermé à la main,

[3] Les reliefs des faces latérales, sans intérêt ici, montrent l'un l'épouse défunte seule; l'autre, le même personnage en compagnie d'un homme, son mari, semble-t-il.

est tournée vers le lecteur; deux figures au second pl complètent la scène.

215.

Vatican, *cortile du Belvedere.*

Amelung (t. 2), n° 13, p. 40, pl. 5.

Face antérieure d'un sarcophage à scène unique (type / comme le numéro précédent : à droite, le lecteur assis; gauche, la musicienne, une lyre à la main, une seconde ly à terre contre le siège. Debout, et remplissant le chan *huit* Muses, avec leurs attributs familiers; comme au n° 2(Uranie avec son globe est debout à gauche du lecteu comme au n° 207, la première Muse, placée à l'extrém gauche du relief, derrière la musicienne, pose une ma sur l'épaule nue de celle-ci.

Comme le lecteur, la musicienne est traitée en portrai sa chevelure, à la mode du temps des Sévères, l'oppose a Muses coiffées à la grecque.

216.

Palerme, *crypte de la cathédrale.*

Casano, *Del Sotteraneo della chiese cattedrala di Palermo*, p. pl. B; F. Wieseler, ap. *Annali dell' Istituto di Corrispondenza Arch logica*, 1861, p. 122 et suiv., pl. H; Dütschke, *Ravennatische Studi* p. 187-188, fig. 57; cliché Alinari, 33182.

Face antérieure d'un sarcophage dont j'ai déjà décrit l flancs (n° 58) : elle présente la plus grande analogie av le numéro précédent : même traitement du groupe lecteu musicienne, même association avec la série des Muses. C pendant, ici nous trouvons le collège des neuf Muses a complet; la première à gauche ne pose plus la main s l'épaule de la joueuse de lyre; la seconde soutient son in trument, comme nous l'avions déjà vu faire à une Mu

sur le n° 207. Enfin la dernière Muse à droite, faisant suite à Uranie, soulève une couronne au-dessus de la tête du lecteur.

217.

Palerme, *crypte de la cathédrale.*

Casano, *op. cit.*, p. 41, pl. D 3; Amelung, ap. *American Journal of Archaeology*, 1927, p. 295-296; R. Eisler, ap. *Revue Archéologique*, 1931, 1, p. 8 et suiv.

C'est encore une face antérieure de sarcophage à scène unique; on y retrouve le même thème, mais enrobé dans une figuration plus complexe : à droite, le lecteur entre une Muse, à gauche, et derrière lui un philosophe qui montre du doigt tendu le centre du relief : à sa besace (πήρα), Amelung a reconnu en lui un cynique.

A gauche, la lyricine avec une Muse posant la main sur son épaule nue. Derrière leur groupe, deux philosophes, l'un d'eux est encore un cynique muni de la besace et du gourdin.

Enfin, au centre, un groupe formé par deux époux debout, que rapproche Iuno Pronuba : au lieu de s'unir par le rite de la *dextrarum iunctio,* chacun d'eux serre dans ses mains un *volumen* fermé; l'allusion au mariage ne saurait pourtant faire de doute.

Ce relief est évidemment assez complexe; je crois cependant que les rapprochements qui s'imposent avec les monuments réunis ici suffisent à en rendre compte, sans qu'il soit besoin de prendre en considération les hypothèses fantaisistes d'Amelung et de M. Eisler : le premier voulait y voir des cyniques tournant en dérision l'art, le mariage et la science (représentés par la musicienne, le groupe central et le lecteur); le second y reconnait le philosophe Cratès, entouré de ses disciples, donnant sa fille en mariage d'essai!

Leur erreur à tous deux est d'étudier ce monument comme s'il était isolé : rapproché des précédents, il s'éclaire

aussitôt. Visiblement, il y a ici le monument funéraire d'un couple de défunts; l'artiste y a contaminé deux thèmes :

a) *Lecteur et musicienne en vis-à-vis;* seulement, aux Muses inspiratrices (cf. n°s 215, 216) se joignent des figures de philosophes : qu'on se souvienne du sarcophage Torlonia (n° 102) où pareillement des « maîtres » accompagnaient les Muses debout auprès du lecteur et de sa compagne.

b) *Scène de mariage;* déjà le sarcophage des Trois-Fontaines (n° 211) associait les deux thèmes. S'ils sont ici contaminés, il faut voir que c'est pour des raisons d'esthétique plastique. La juxtaposition des deux scènes l'une à côté de l'autre aurait donné un résultat disgracieux : qu'on en juge par le sarcophage de Naples, que j'ai rapproché du pseudo « sarcophage de Plotin » (cf. p. 49-50) qui place maladroitement la scène de mariage à droite d'une « réunion de lettrés » debout. Le parti adopté (lecteur et musicienne sur les côtés, groupe nuptial au centre) est bien autrement satisfaisant pour l'œil : j'ai déjà eu l'occasion de montrer que les sculpteurs de sarcophage étaient très sensibles à ces exigences de la composition, et qu'ils y sacrifiaient volontiers la logique et la clarté de lecture de leurs représentations (cf. n°s 5, 13).

Fin du IIe siècle.

Voici maintenant un sarcophage isolé qui nous montre deux musiciennes affrontées :

218.

Rome, *musée chrétien du Latran.*

Ficker, n° 128; Wilpert, *Sarcofagi* (t. I), p. 139, pl. CXXXIII, 3.

Aux deux extrémités, se répondant symétriquement, deux femmes assises : celle de gauche sur un siège aux pieds en défense d'éléphant; celle de droite sur un fauteuil d'osier.

La première joue de la lyre; la seconde du luth. Toutes deux sont coiffées à la mode en faveur dans la seconde moitié du III^e^ siècle.

Au centre, le buste de la défunte, une vieille femme, tenant un *volumen* fermé; il est flanqué de deux Eros tenant une corne d'abondance; à gauche, entre l'Eros et la musicienne, un berger accoudé sur son bâton; à droite, un Bon Pasteur barbu. Cette dernière figure nous force à admettre le caractère chrétien du monument; il est bien isolé dans l'ensemble de l'art funéraire chrétien antique...

Que sont les deux musiciennes? La défunte et une compagne? On ne reconnaît guère le portrait du centre. Peut-être, tout simplement, deux exécutantes anonymes qui sont là simplement pour évoquer la notion même de musique.

(219-220). Deux fragments difficiles à compléter avec certitude :

219.

Rome, *musée de la catacombe de Prétextat.*

M. Gütschow, *Das Museum der Pretextat-Katakombs* (sous presse); cliché D. A. I., 1931 5981.

Une musicienne, un luth entre les mains, assise dans un fauteuil d'osier; accoudée au dossier, une auditrice. Les deux figures sont décapitées. Faut-il restituer à droite un banquet funèbre ou un lecteur assis en vis-à-vis?

220.

Rome, *Villa Albani* (provient de Tivoli).

Reinach, RR, 3, p. 131, 1 *b*; cliché Bruckmann, n° 3616.

Une femme, coiffée à la mode du milieu du III^e^ siècle, joue du luth, assise sur un fauteuil à dossier courbe; derrière elle on aperçoit les restes de deux figures debout.

(221-222). Voici d'autre part deux sarcophages qui réduisent la musiciene à un buste :

221.

Naples, *musée National.*

Ruesch, n° 629 (6589); *Compendio,* n° 450; cliché D. A. I., 1934 2111-2113; *ici planche V.*

Sarcophage de plan elliptique; la face antérieure est seule décorée. Au centre, *imago clipeata* contenant le buste de la défunte. Le visage est seulement esquissé. La tunique laisse l'épaule droite nue; le manteau s'arrondit derrière la tête comme soulevé par le vent. Les bras sont nus; un bracelet à chaque poignet. Elle est représentée jouant du luth.

Cinq petits Eros entourent le disque (l'un d'eux, en posture d'Atlas, paraît le soutenir). Le reste du relief est occupé par deux groupes presque parfaitement symétriques. Chacun d'eux comprend à partir du centre :

a) un centaure marin, barbu, les cheveux ornés de deux conques, qui soutient entre les mains l'*imago clipeata.* Il se retourne vers

b) une Néréide assise sur sa croupe, drapée dans un manteau qui laisse le torse nu et s'arrondit au-dessus de la tête;

c) une seconde Néréide, également les jambes drapées, le torse nu, représentée en musicienne : celle de gauche joue de la lyre, celle de droite du luth. Peut-être l'artiste a-t-il voulu, dans une certaine mesure, évoquer en elles la figure des Muses : leur coiffure s'orne sur le front d'un nœud qui, plus nettement que celui des premières, a la forme de la double plume des Muses;

d) un second centaure marin sur la croupe duquel est assise la musicienne; leurs visages sont tournés l'un vers l'autre. Mais ce second centaure est imberbe et porte une torche verticale.

Première moitié du IIIe siècle [4].

222.

Rome, *hôpital de Saint-Jean de Latran.*

Matz-Duhn, n° 3194 *a*; cliché Anderson, n° 20983.

Sarcophage très voisin du précédent, mais en mauvais état. Au centre, dans une coquille, buste de la défunte, pareillement représentée avec une draperie volante et jouant du luth. Comme ci-dessus, on trouve deux groupes symétriques de deux Néréides assises sur la croupe de deux Centaures marins; leur coiffure est analogue à celles du n° 221; les deux Néréides extrêmes sont aussi des musiciennes, mais ici toutes deux jouent de la lyre.

Pour finir, je mentionnerai un sarcophage que je ne connais que par la brève notice que lui consacrent Matz et von Duhn :

223.

Rome, *musée Torlonia.*

Matz-Duhn, n° 2584.

Sarcophage à strigiles offrant un relief circulaire (*imago clipeata*) à la place de la *mandorla.* On y voit une jeune fille (buste ou figure entière? Je ne sais) jouant de la main droite d'un luth que soutient sa main gauche. Derrière elle deux masques tragiques.

[4] Comparer la coiffure de notre musicienne à celle d'une statue du musée Chiaramonti, au Vatican, représentant Iulia Soemias héroïsée en Aphrodite (Bernouilli, *Römische Ikonographie*, t. II, 3, p. 93, pl. XXVII).

V

Ulysse et les Sirènes.

Au second volume des *Antike Sarkophag-Reliefs*, C. Robert a publié cinq fragments de couvercles de sarcophage représentant l'épisode homérique d'Ulysse échappant aux Sirènes (t. II, p. 154-157, n°s 141-145, pl. LII). Mgr Wilpert, de son côté, a étudié dans le premier volume de ses *Sarco-*

FIGURE 23.

fagi (p. 14-15, pl. XXIV-XXV) six fragments analogues, dont deux figuraient déjà dans Robert. Nous possédions ainsi une série de neuf fragments étroitement apparentés :

224.

(Perdu) : Robert, n° 141.

225.

Rome, *Villa Albani* : Robert, n°s 142-142 *a* (= Reinach, RR, 3, p. 155, 1-2).

226.

Rome, *musée chrétien du Latran* : Robert, n° 143 (= Wilpert, pl. XXV, 1).

227.

Rome, *musée de la catacombe de Calliste :* Robert, n° 144 = Wilpert, pl. XXV, 3 (= Reinach, RR, 3, p. 278, 1). Ici, fig. 23.

228.

Ostie, *musée :* Robert, n° 145.

229.

Rome, *musée de la catacombe de Calliste :* Wilpert, pl. XXIV, 5.

230.

Rome, *musée des Thermes :* Wilpert, pl. XXIV, 7.

231.

Vatican, *magasins des musées :* Wilpert, pl. XXIV, 8.

232.

Rome, *catacombe de Priscille :* Wilpert, pl. XXV, 2.

L'an dernier enfin, Mgr Wilpert a pu publier dans le supplément de son monumental ouvrage un nouvel exemple de la même scène; pour la première fois, elle se rencontre sur un couvercle de sarcophage parvenu entier et intact jusqu'à nous :

233.

Rome, *musée des Thermes* (provient d'Aguzzano) : Wilpert, *Sarcofagi* (t. III), p. 5-7, pl. CCLXXII, 1.

Partout [1] elle apparaît traitée de façon analogue : Ulysse, vêtu comme à l'ordinaire de l'exomis et coiffé de son bonnet

[1] Je n'étudie ici que les couvercles de sarcophage où, comme on va le voir, le thème d'Ulysse est associé à des « scènes intellectuelles ».

conique, est debout, entre deux marins, lié au mât de sa nef, auquel est attachée une voile rectangulaire.

Les Sirènes sont représentées de façon bien plus digne de remarque : elles sont trois, en général réunies à droite de la nef (sur les n°s 226, 227 elles sont séparées, une à gauche, deux à droite). Leurs attributs sont constants : l'une a une lyre, une autre l'*aulos* double; la troisième, au lieu de la flûte de pan, ou d'un autre instrument [2], tient un *volumen* [3].

Il y a plus : naturellement, toutes ont le type normal, femmes par le haut, oiseaux de proie par le bas [4]. Mais un seul de nos fragments les laisse nues (n° 228); trois fois nous trouvons la Sirène au *volumen* revêtue d'un court *pallium* (n°s 227, 230, 233); trois fragments donnent le même pallium aux trois Sirènes, musiciennes comprises; le n° 234, enfin, n'en revêt qu'une du pallium, mais donne une chlamyde à sa flûtiste.

Le choix de ces attributs est assez curieux : voilà des Sirènes portant le manteau court des philosophes, l'une d'elles parfois a de plus le *volumen* des docteurs; cela déjà doit orienter notre recherche vers un symbolisme relatif aux choses de la culture. Mais il y a plus.

C. Robert, cherchant à compléter les fragments qu'il publiait, eut l'attention attirée par un dessin de Cassiano del Pozzo, artiste du XVII[e] siècle dont les copies d'antique passent pour dignes de foi. Ce dessin (Robert, t. II, pl. LII, fig. 141′) représente un couvercle de sarcophage limité par deux masques scéniques et divisé en deux registres par un cartouche (cf. ici-même plusieurs exemples de ce schéma si répandu : n°s 93, 112, 161, 170, 197, 203, 205).

[2] Comme sur les scènes analogues représentées sur des urnes funéraires étrusques : Reinach, RR, 3, p. 456, 3; *Jahrbuch d. D. A. I.*, 1929, Anzeiger, c. 105-106.

[3] Sur le n° 234, la Sirène non musicienne tient simplement la *lacinia* de son pallium.

[4] Elles sont ailées, sauf sur les n°s 228, 231.

La scène décrite ici, Ulysse et les Sirènes, occupe le registre de droite; dans celui de gauche, quatre hommes barbus, vêtus d'un simple pallium, assis, composent une « scène intellectuelle » analogue à celles que j'ai étudiées plus haut: celui de gauche lit un *volumen* du type de la lecture interrompue; les deux du milieu se retournent vers le dernier à droite qui, le bras étendu dans un geste oratoire, dialogue ou discute avec le premier.

Comme trois de nos fragments présentaient des restes, plus ou moins importants, de scènes analogues (n^os^ 225-227), on était en droit de supposer que tous avaient dû appartenir à des couvercles semblables à celui du dessin de Del Pozzo. L'hypothèse a encore gagné en vraisemblance avec la découverte du n^o^ 234; pour la première fois notre scène apparaît sur un relief complet, et celui-ci est bien conforme au schéma de Del Pozzo: deux masques aux extrémités; un cartouche au centre; à gauche, Ulysse et les Sirènes; à droite, une scène de lecture : d'un côté le lecteur, assis, tenant un *volumen* du type de la lecture interrompue; de l'autre, lui faisant face, un auditeur également assis. Ici seulement ces deux personnages sont séparés par le buste du défunt qui se détache sur une draperie tendue par deux Eros.

Il semble donc que l'art funéraire romain ait aimé [5] opposer de la sorte sur les couvercles de ses sarcophages un

[5] Peut-être faut-il voir l'extrémité gauche d'un onzième couvercle de ce type dans le petit fragment que voici :

234. Rome, *musée profane du Latran* (exposé depuis peu sous le n° 41 B).

A gauche un masque barbu et diadémé (cf. n° 203); puis un homme barbu, assis de profil, lisant un *volumen* ouvert; à droite, quelques restes d'un second personnage.

Il reste cependant possible qu'il ne s'agisse que d'un couvercle à scènes intellectuelles juxtaposées comme le n° 197.

groupe d'intellectuels au travail, à l'image d'Ulysse échappant aux Sirènes, à des Sirènes présentant elles aussi un certain caractère intellectuel... J'aurai l'occasion de chercher la valeur symbolique d'une telle opposition (p. 252-253). Mais il est un point, déjà, qu'il faut préciser : ce symbolisme doit appartenir à la pensée païenne.

Comme d'autres archéologues « chrétiens » l'avaient fait avant lui [6], Mgr Wilpert considère comme relevant d'une inspiration chrétienne les fragments publiés dans son premier volume [7]. On pouvait déjà s'étonner de ce parti, aucun indice intrinsèque de christianisme n'apparaissant dans ces reliefs [8], pas plus que dans le dessin de Cassiano del Pozzo. La publication du n° 233 vient accroître notre résistance (ce n'est pas la première fois que l'on combat Mgr Wilpert avec les armes que nous fournit son immense érudition) : le cartouche central de ce couvercle porte en effet une épitaphe, dédiée aux Dieux Mânes du chevalier romain M. Aurelius Romanus, dont le caractère païen ne saurait faire de doute [9]... Ainsi le seul exemple *complet* de ce thème est

[6] Ainsi Grousset, *Etude sur l'Histoire des sarcophages chrétiens*, p. 10; Garrucci, t. I, p. 259 A. Je ne vois que Mgr Styger qui ait pris garde à la difficulté : *Altchristliche Grabeskunst*, p. 61-63.

[7] Il adopte l'hypothèse proposée par Garrucci (*loc. cit.*) : les Sirènes comme symbole des docteurs hérétiques (d'après un texte des *Philosophoumena*, 7, 1).

[8] Le fait que certains ont été trouvés dans les catacombes chrétiennes ne prouve rien : ces marbres peuvent avoir été réemployés. La chose me paraît certaine pour le n° 227 (fig. 23) : ce relief date certainement du IIIe siècle; or, le monogramme compliqué qui apparaît dans le cartouche n'a dû y être gravé qu'au VIe...

[9] En vain Mgr Wilpert cherche-t-il à invoquer le fait que la formule D. M. S. se rencontre *aussi* sur des épithètes chrétiennes : il faudrait, pour attester le caractère chrétien de ce texte, un indice plus positif. Mgr Wilpert reconnaît d'ailleurs le coup que la découverte de ce couvercle porte à sa thèse. Il ne nous demande plus que d'admettre que ces reliefs conçus par des païens ont été ensuite pourvus par les chrétiens d'une exégèse en rapport avec leur foi. C'est possible, mais rien ne l'assure. Pour ma part, j'estimerai ma tâche achevée, si je découvre le symbolisme originel qui a guidé la main du sculpteur.

païen; sur les autres n'apparaît aucun indice chrétien: nous sommes en droit de les considérer eux aussi comme relevant du paganisme.

DEUXIÈME PARTIE

INTERPRÉTATION

CHAPITRE PREMIER.

SYMBOLISME IMMÉDIAT OU LOINTAIN ?

ἦμην ποτέ μουσικὸς ἀνήρ...

(IG XIV 2000, l. 2.)

Le moment est venu de passer à l'interprétation symbolique de nos monuments; au seuil même de cette étude, une difficulté se présente, et je dois, sans aller plus avant, commencer par l'affronter. Tout art figuré (s'il n'est pas simplement « arabesque », décor, jeu de lignes disposé pour le plaisir de l'œil) est par essence symbolique [1]. Mais le symbole, suivant les cas, se présente à un degré différent d'abstraction. Il y a des symboles immédiats : dans le cas du portrait (ou du paysage) les formes et les figures évoquent simplement l'objet réel qu'elles représentent. Par contre, lorsque l'art chrétien figure la Croix, ou l'art bouddhique la Roue, ces symboles font penser non plus à l'instrument représenté, mais à une idée abstraite qui se trouve liée à celui-ci par un jeu complexe d'associations : ici, la

[1] Cf. les justes remarques de V. Macchioro, *Il Simbolismo nelle figurazioni sepolcrali romane*, ap. *Memorie della R. Accademia di Archeologia, Lettere e Belle-Arti* (Società Reale di Napoli), I (1911), 2, p. 9.

Loi libératrice; là, la Passion du Sauveur; ou même, de façon plus générale encore, la Religion de Jésus ou du Bouddha. Du portrait à l'idéogramme, tous les degrés se trouvent réalisés dans l'art...

Le problème se pose donc pour nous de déterminer la nature du symbolisme de nos « scènes intellectuelles », de fixer le plan au niveau duquel devra se développer le commentaire que je dois en donner. En parlant de « scènes de la vie intellectuelle », en laissant espérer au lecteur que ces monuments étaient de nature à nous apprendre ce que les Anciens pensaient de la vie de l'esprit, de la culture, j'ai postulé que le symbolisme était ici relativement direct. C'était admettre en effet que les scènes d'enseignement, de lecture, etc..., représentées sur les monuments funéraires, étaient destinées à évoquer les occupations analogues de la vie réelle; que le livre, la lyre, le luth que nos personnages tiennent en main devaient être compris comme des symboles immédiats de la littérature (artistique ou philosophique, profane ou sacrée, je ne précise pas encore), de la « musique » (ici aussi je ne choisis pas, pour le moment, entre les divers sens que le mot peut avoir pour un Ancien)...

Mais c'est là un postulat, et je ne puis demander au lecteur de l'accepter sans lui en fournir une justification : il se trouve en effet qu'il a été contesté.

Dans son livre *Die Buchrolle in der Kunst,* Birt s'est trouvé amené à plusieurs reprises à soulever le problème du symbolisme du livre funéraire. Sur beaucoup de monuments le *volumen* sert d'attribut à l'une des trois Parques [2]: sa valeur est alors évidente; c'est le livre du Destin; le livre où la vie de l'homme, avec ses limites, est inscrite et déter-

[2] Birt, *Buchrolle in der Kunst,* p. 69-71, 84, 150-151, 192, 202-203. Voir par exemple ici n° 3 *a,* ou encore O. Brendel, ap. *Römische Mitteilungen,* 1936, p. 76-95, pl. 10, 11.

minée... Sans écarter toujours l'idée d'un symbolisme direct, relatif à la culture [3], Birt a pensé que le *volumen* représenté aux mains du défunt était, comme celui des Parques, un livre non pas réel, mais symbolique : *das Buch des Lebens*, le livre de la vie, de la destinée [4].

Lorsque le défunt apparaît tenant un livre fermé dans la main gauche (ayant donc achevé sa lecture) [5], mieux encore lorsqu'il appuie les doigts de la main droite sur la tranche du rouleau [6], n'est-ce pas pour nous dire : « *Explicit*, j'en ai fini, ma vie est achevée » ?

De même si on nous présente le livre ouvert à la dernière page, c'est pour nous faire penser à l'achèvement du livre de la vie, à la dernière heure, à la mort [7]. Symétriquement, le livre en cours de lecture doit parfois signifier la vie encore en train d'être vécue et par suite caractériser le lecteur comme un personnage vivant, par opposition au défunt [8].

L'hypothèse de Birt a été reprise, étendue, systématiquement mise en œuvre par Dütschke, dans les deux mémoires qu'il a consacrés aux sarcophages décrits plus haut sous les n°s 99 et 213 [9]. Pour lui aussi, le *volumen* figuré sur nos monuments est un symbole abstrait; c'est le livre de la vie et, chaque fois qu'il apparaît ouvert, tenu à deux mains, le lecteur qui le tient n'est pas le défunt, mais un survivant, un ami ou un parent du destinataire du sarcophage [10].

[3] *Buchrolle in der Kunst*, p. 62-65, 80, 129, 153.
[4] *Ibid.*, p. 108.
[5] C'est le « motif » I de Birt, *ibid.*, p. 43 et suiv.
[6] « Motif » II, *ibid.*, p. 99 et suiv.
[7] *Ibid.*, p. 129 (à propos de notre n° 71).
[8] *Ibid.*, p. 65 (sur notre n° 84); cf. p. 172-173 (sur notre n° 5 *a*).
[9] Dütschke, *Ravennatische Studien*, p. 143-175, 176-195. Y joindre d'autre part le mémoire que Dütschke a consacré au relief des Muses Chigi, ap. *Jahrbuch d. D. A. I.*, 1912, p. 129-145.
[10] *Ravennatische Studien*, p. 152-159, 192-193.

Tout le symbolisme de nos scènes se développerait autour de cette notion de la destinée. Rencontre-t-il à côté du lecteur une Muse, voire une simple auditrice accoudée en « Polymnie », Dütschke se hâte d'y voir une Parque, une annonciatrice de la mort, *Todverkünderin*, rappelant au survivant l'imminence de l'heure fatale [11].

Ce passage du type de la Muse à celui de la Parque s'effectue tout naturellement dans la pensée de Dütschke, car pour lui les Muses sont essentiellement des déesses chtoniennes, funéraires, des déesses de la mort [12]. Leur présence, la présence de leurs attributs n'évoque rien de plus que l'idée de la mort [13]. De là une interprétation également symbolique de nos figures de musiciennes : représenter une femme en train de faire de la « musique », c'est la rattacher à l'empire des Muses, à l'Hadès, c'est dire tout simplement qu'elle n'est plus; opposer un lecteur et une musicienne, c'est montrer en vis-à-vis la femme défunte et l'époux survivant [14].

A la suite de Dütschke [15], certains auteurs se sont plu à voir, dans nos lecteurs et dans nos musiciennes, des symboles analogues de la destinée de l'au-delà, refusant d'y voir une allusion à la vie réelle, à l'activité intellectuelle, littéraire, artistique, des défunts : c'est le cas par exemple de Mrs E. Strong [16], de H. Stuart Jones [17], tout récemment encore de C. Kerenyi [18].

[11] Dütschke a formulé sa théorie à propos de notre n° 99 (*ibid.*, p. 146-151) : il l'applique ensuite à tout un groupe de monuments, n°s 82, 96, 90, 17, 60, 59, 53, 84, 111, etc... (*ibid.*, p. 152-159, 192-193).

[12] *Ibid.*, p. 183-185; *Jahrbuch d. D. A. I.*, 1912, p. 136 et suiv.; dans le même sens, Pfuhl, *ibid.*, 1905, p. 83, n. 131.

[13] *Ravennatische Studien*, p. 189-192 (sur nos n°s 19, 18).

[14] *Ibid.*, p. 189 (sur nos n°s 213, 216, 207).

[15] Cependant celui-ci n'a pas réussi à rallier tous les savants à son opinion : cf. ci-dessous, p. 212.

[16] *Apotheosis and Afterlife*, Londres, 1915, p. 282 (note à la p. 154).

[17] Catalogue du *Musée des Conservateurs*, p. 101 (sur notre n° 150), 163 (sur un sarcophage des Muses).

[18] Je ne connais sa thèse que par la brève note des *Studi Etruschi*,

J'avoue ne pas partager ce point de vue : qu'il me soit permis de justifier brièvement mon opinion. La règle de fer posée par Dütschke (le livre en cours de lecture caractérise un survivant) l'entraîne à des affirmations proprement insoutenables. Ainsi, il se trouve forcé de considérer comme des portraits les figures de lecteurs sculptées sur certaines faces latérales de sarcophage; ces figures noblement idéalisées, où j'ai proposé de reconnaître des « maîtres » et qu'il est quelquefois possible d'identifier (n°s 56-63, 90) : si Dütschke avait été plus familier avec nos collections du Louvre, il n'aurait pas osé, par exemple, décrire comme un père défunt et son fils survivant les deux figures de Socrate et d'Homère, aux types si nettement caractérisés, de notre n° 90 [19].

D'autre part, la même règle nous demande de reconnaître non pas le défunt, mais quelqu'un de ses proches dans la figure du lecteur, alors même que celle-ci constitue l'élément essentiel, et quelquefois unique, du décor, *die Hauptperson, der Mittelpunkt der Darstellung* [20]. Dütschke n'y voyait pas de scandale, car pour lui « la décoration figurée d'un sarcophage est essentiellement destinée aux survivants » [21]. Axiome dangereux! C'est vrai (mais alors ce n'est plus qu'un truisme), si on entend par là que les sculptures d'un sarcophage sont destinées à être contemplées par des vivants, et non par l'Ombre du défunt, comme les peintures funéraires de l'Egypte pharaonique [22]! Dans tout autre sens, c'est certainement faux.

IX (1935), p. 421-422 (le *volumen*, dans les monuments étrusques et romains, serait un symbole de la *dignità di morto*, du fait d'être défunt).

[19] Cf. aussi le n° 61 où le lecteur est désigné comme Homère par les trois premières lettres de son nom.

[20] Dütschke, *Ravennatische Studien*, p. 146.

[21] *Id.*, ap. *Jahrbuch d. D. A. I.*, 1912, p. 135 : der Bildersmuck eines Sarcophages ist in erster Linie für der Ueberlebenden bestimmt.

[22] Il est tout à fait exceptionnel en pays romain de rencontrer des monuments comme le sarcophage de Simpelveld (Limbourg), dont la

Il est des sarcophages comme de tous les autres monuments funéraires, y compris les simples inscriptions : on doit les considérer, avant tout, comme des monuments honorifiques consacrés au défunt. Pour l'épigraphiste, l'épitaphe n'est qu'une espèce du genre dédicace; réduite à sa plus simple expression, elle se ramène au nom du défunt. De même pour les reliefs : lorsqu'une figure apparaît, nettement définie comme portrait, nous sommes en droit d'y chercher, au moins à titre de première hypothèse, le portrait du défunt. Rien, absolument rien ne permet d'opposer les sarcophages aux autres genres de reliefs funéraires; qu'on songe à toutes ces stèles, à tous ces cippes où apparaît, isolée, la figure du défunt; l'identification, que personne ne conteste, est d'ailleurs souvent rendue certaine par la présence d'une inscription. Prenons ici le sarcophage du « médecin » d'Ostie (n° 53) [23], dont l'unique registre est occupé par un lecteur assis; comment pourrions-nous hésiter à reconnaître dans celui-ci le portrait du défunt? Qu'est-ce qui distingue l'iconographie d'un tel sarcophage du stuc de Carthage (n° 52), de la stèle de Grottaferrata (p. 61), de celle du grammairien Philocalus (n° 16) où nul n'hésite à reconnaître, dans le lecteur ou la lectrice, le destinataire du monument?

C'est normalement le défunt qui est la *Hauptperson* d'un relief funéraire. Des « survivants », sans doute, peuvent se

décoration se trouve *à l'intérieur* et est donc destinée au défunt. (Cf. Cumont, ap. *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1931, p. 351-353.)

[23] Je ne cite que cet exemple, mais nous en avons rencontré bien d'autres aussi significatifs : n°s 67, 162, 167 (la lectrice *Crispina* est désignée par une inscription), 168, 169, 183; à ces monuments où le lecteur est isolé, il faut joindre tous ceux où, quoique accompagné, il reste la figure centrale et principale : n°s 91, 95, 99, 133 (je ne tiens pas compte, puisqu'on ne conteste pas qu'elles représentent le défunt, des figures tenant un *volumen* du type de la lecture « interrompue » ou ouvert à la « dernière » page).

joindre à lui, mais à titre secondaire : leur rôle est subordonné, ou au plus égal [24], au sien. Il faut des raisons bien fortes pour qu'il cède à un autre que lui la place d'honneur.

La chose arrive et nous l'avons constatée: j'ai décrit par exemple des sarcophages à strigiles à cinq compartiments où les défunts se contentent modestement des registres latéraux et abandonnent celui du centre à une figure de « maître », humain ou divin [25]. Mais, dans ce cas, il n'y a jamais d'ambiguïté possible : la figure du « maître » a un caractère idéal et ne peut être raisonnablement confondue avec un portrait.

Voilà donc une double série de cas où la théorie de Birt et Dütschke se révèle inapplicable; ce serait déjà une présomption suffisante d'erreur, mais on peut la critiquer plus directement. Soit d'abord la question des Muses.

Dütschke paraît confondre Muses et Parques. Je veux bien qu'il se soit produit parfois une confusion *plastique* entre les types de ces deux genres de déesses [26], confusion qui s'explique aisément sous le ciseau d'un sculpteur ignorant ou inattentif, par la communauté d'attributs, la juxtaposition fréquente des deux groupes sur les mêmes monuments [27]. Est-il donc si nécessaire de supposer en outre une identité ou une analogie fondamentale entre ces deux notions?

C'est que Dütschke était par ailleurs persuadé que le caractère essentiel des Muses était d'ordre chtonien [28] :

[24] Dans le cas si fréquent d'un sarcophage préparé pour un couple de défunts et exécuté immédiatement après la mort du premier conjoint par les soins du survivant (cf. la note en Appendice, p. 293-297).

[25] Voir les n°s 54, 72, 98.

[26] L'exemple le plus net que j'en connaisse est celui présenté par notre n° 104 : les Parques y sont figurées au centre, arborant dans leur coiffure les plumes des Sirènes, attribut spécifique des Muses.

[27] Ainsi ici même sur les n°s 3, 9, 12, 13, 104.

[28] Cf. *Ravennatische Studien, loc. cit.* (ci-dessus, n. 12) : « Das Grundwesen der Musen ist chtonischer Art..... »

cette opinion, qui lui tenait fort à cœur, ne laisse pas que de surprendre, et ce n'est pas sans curiosité qu'on attend les raisons qu'il donne pour la justifier. Or, les textes qu'il invoque ne paraissent pas de nature à lui donner raison; ils se rapportent à une croyance antique très curieuse, que M. Delatte a depuis redécouverte de son côté : la musique était considérée comme l'une des occupations principales, comme une des joies de la vie des Bienheureux dans leur vie d'outre-tombe; idée intéressante, certes, et j'aurai l'occasion bientôt d'en tirer parti [29], mais dont Dütschke n'a pas aperçu l'exacte portée et qu'il a déformée en la banalisant.

Il faut aller plus loin : le caractère chtonien des Muses n'est pas seulement une hypothèse gratuite, elle est en contradiction avec tout ce que nous apprennent les documents : l'étude que P. Boyancé vient de consacrer au *Culte des Muses chez les Philosophes grecs* me paraît l'avoir définitivement réfutée; qu'il me suffise d'y renvoyer le lecteur; il y trouvera la preuve que dès le temps de Platon, dès le temps d'Aristote, pendant toute la période hellénistique (donc *a fortiori* pendant la période romaine), on ne trouve aucune trace d'un caractère infernal, d'un rôle proprement funéraire des Muses; elles ne sont, comme la tradition nous avait habitués à le penser, rien d'autre que les inspiratrices des poètes, des artistes, des penseurs; les déesses en un mot de la *culture*... [30].

La question des Muses ainsi réglée, j'en viens au symbolisme même du livre. Ici encore, je ne vois pas de raison suffisante de repousser l'idée simple d'un symbolisme immédiat.

[29] Ci-dessous, p. 238-239, 250-252.

[30] *Le culte des Muses chez les philosophes grecs*, p. 145-146, 275, 278 et suiv., 329, 330-334 (noter le commentaire de l'inscription de Thèra sur laquelle Dütschke avait cru à tort pouvoir s'appuyer : *Ravennatische Studien*, p. 184-185).

J'opposerai d'abord à mes adversaires une question de principe : cette hâte à proposer, dès l'abord, une interprétation toute « mystique », cet abus du symbolisme, me paraît déceler une tendance dangereuse dont l'archéologie classique a, jadis, beaucoup souffert; qu'on se souvienne du temps où le bon Clarac se demandait si les « strigiles » de nos sarcophages des types C ou D n'étaient pas un symbole de la purification de l'âme [31] ! Dans le domaine difficile de l'exégèse des monuments funéraires, nous devons nous armer de la même prudence et de la même rigueur qui ont permis à l'iconographie médiévale de réaliser les progrès éclatants que l'on sait. Il ne faut pas avancer d'un degré dans l'abstraction du symbole sans y être contraint par des indices certains et surtout par des textes.

Car il n'est pas douteux que l'art funéraire romain (et celui des sarcophages en particulier) n'ait volontiers représenté des scènes et des types de la vie quotidienne, de la vie reélle, et qu'il ne faille les interpréter littéralement [32]. Qu'il me suffise de citer les boulangers du tombeau d'Eurysaces à la Porte Majeure, les ouvriers agricoles du sarcophage de Valerianus au Latran, l'atelier de sculpteur d'un fragment de sarcophage de Constantinople [33]. Cette veine

[31] Clarac, *Musée de Sculpture*, t. 2, p. 990, n° 624.

[32] E. Cahen, ap. Daremberg-Saglio-Pottier, t. IV, 2, s. v. *Sarcophagus*, p. 1073 B et suiv.; Cagnat-Chapot, *Manuel d'Archéologie Romaine*, t. I, p. 672-681, et pour plus de détails W. Deonna, ap. *Bulletin de correspondance hellénique*, 1932, II, p. 421 et suiv., sans préjudice des travaux plus anciens de O. Jahn, ap. *Archäologische Zeitung*, t. 8, 1861, c. 145-163, etc.; H. Gummerus, ap. *Jahrbuch d. D. A. I.*, 1913, p. 63-126, n'étudie que les stèles et les cippes, non les sarcophages.

[33] Reinach, RR, 3, p. 236; p. 282, 2 (l'inscription d'un agnosticisme si franc nous interdit de voir dans ce décor un symbolisme mystique : CIL VI 11743 (= Bücheler, 1498) :

Evasi, effugi ! Spes et Fortuna, valete !
Nil mihi vobiscum est : ludificate alios !).

Mendel, n° 13, t. I, p. 78-80.

réaliste n'a pas cessé d'exister pendant toute l'antiquité : l'art chrétien, symboliste pourtant par essence, n'a pas été sans lui faire une place [34].

Dans ces conditions, il ne faut pas abandonner l'interprétation littérale du *volumen* funéraire, à moins de s'y voir forcé. Or, le sommes-nous? Certes non!

Birt (comme Dütschke après lui) nous propose, nous impose un rapprochement entre notre livre et celui de la Parque. Mais c'est tout son livre qui proteste contre cette assimilation hâtive! Par une masse d'exemples [35], il nous montre que le livre symbolique du Destin est un cas isolé et que, dans l'art antique, le *volumen* apparaît souvent avec bien d'autres valeurs, qui toutes, cependant, ont un trait commun : il s'agit d'un vrai livre, représenté de façon réaliste.

Dans la main d'Iris ou de Mercure [36], messagers des dieux, dans celle de l'Ange au tombeau, le matin de la résurrection [37], c'est une simple lettre, une missive, un symbole direct de la mission dont ces personnages sont chargés.

Ailleurs, ce sera un texte de caractère, suivant les cas, religieux, économique ou juridique. Dans des scènes de sacrifice, le *volumen* apparaît souvent tenu par l'officiant : c'est alors un rituel où le sacrificateur trouvait le détail des prescriptions et des prières que lui imposait le strict formalisme de la religion antique [38].

[34] Cf. ci-dessous, p. 271.

[35] Si nombreux qu'ils soient, on n'a pas de peine à en allonger encore la liste !

[36] *Buchrolle in der Kunst*, p. 46, 70, 337.

[37] Mosaïque du baptistère de Naples (Bertaux, *l'Art dans l'Italie méridionale*, p. 49), ivoire de la collection Trivulzio à Milan (Delbrück, *Consular-Diptychen*, pl. 68).

[38] *Buchrolle in der Kunst*, p. 67-68, 144-146; Cumont, *Fouilles de Doura-Europos*, p. 93.

Dans les scènes empruntées à la vie économique, le *volumen* représente un contrat, une facture, des pièces de comptabilité, un livre de comptes [39].

Aux mains de l'époux, dans la cérémonie du mariage (*dextrarum iunctio*), on convient généralement qu'il représente le contrat [40], je dirai mieux, le *libellus*, l'instrument écrit qui servait d'acte officiel pour la cérémonie.

Tenu par l'empereur, en dehors des scènes où il figure comme officiant ou comme orateur, le *volumen* doit être le livre de la loi, l'édit : symbole du pouvoir légiférant, de l'autorité suprême [41]. C'est avec la même valeur, atténuée, qu'il apparaît dans la main des juges, des magistrats [42].

Enfin et surtout, le *volumen* représente un livre proprement dit, en rapport avec les choses de l'esprit, le travail intellectuel, la culture; ce peut être un livre concret, déterminé ou au contraire le Livre en soi, symbole un peu plus général, mais toujours relativement direct, de la poésie, de la littérature, de la science, de la philosophie, du savoir... C'est dans ce sens qu'il sert d'attribut aux Muses (après ce que je viens d'exposer, il ne saurait plus y avoir d'ambiguïté sur ce point), aux dieux savants, comme les dieux de la médecine, Esculape ou Télesphore [43], aux poètes, philosophes, rhéteurs, professeurs, formellement désignés comme

[39] *Buchrolle in der Kunst*, p. 66.

[40] *Ibid.*, p. 67.

[41] *Ibid.*, p. 68-69, 72-73.

[42] *Ibid.*, p. 120-121. Devenu l'attribut normal de l'Empereur et du magistrat, le *volumen* a pu ainsi finir par être considéré comme un très vague « symbole d'autorité ». C'est souvent la valeur qu'on convient de donner au *volumen* fermé que tant de personnages portent à la main. Mais ailleurs (par exemple lorsqu'il apparaît dans la main d'un des auditeurs de nos scènes de lecture) le *volumen* fermé peut avoir eu aussi une valeur « intellectuelle ». Faute de pouvoir décider avec certitude quelle était sa valeur dans chaque cas, j'ai préféré écarter en principe ce type vague et ambigu et renoncer à en cataloguer les nombreux exemples (cf. *supra*, p. 6-7).

[43] *Ibid.*, p. 61, 69, 336. Lafaye, ap. Daremberg-Saglio-Pottier, t. 5, s. v. *volumen*, p. 966 A; et sans doute l'article de Kerenyi, *Telesphoros*,

tels [44]; c'est encore le même sens qu'il prend dans les mains des représentants de diverses carrières libérales : juristes, architectes, agrimenseurs [45].

Nous n'avons que l'embarras du choix : rien ne nous force à recourir au symbolisme abstrait du Livre de la Vie; notre *volumen* funéraire peut, sans difficulté, être identifié aux diverses variétés que je viens d'énumérer. L'analyse de nos monuments nous en fournit le moyen. J'ai signalé en passant un certain nombre de cas où le livre relevait d'un autre ordre que celui de la culture : c'était un rituel dans la scène de sacrifice de la Pyramide de Cestius (n° 106), ailleurs il intervenait dans des scènes de la vie économique (n°s 73, 74; cf. le *codex* des n°s 188, 190, 191) : c'était un livre de comptes, peut-être un testament [46]. Ailleurs enfin il apparaissait entre les mains de fonctionnaires de l'administration impériale (n°s 25, 187, 189, tablettes ou *codex*), et sa valeur, ici, n'est pas non plus douteuse.

Ces divers cas écartés [47], il me semble assuré que, dans la presque totalité de nos monuments, le *volumen* est lié aux choses de la culture : notre *volumen* funéraire est analogue à celui des Muses et, comme le leur, relatif au travail de l'esprit. A l'appui de cette hypothèse, j'offrirai au lecteur trois ordres de présomptions :

1. — Si nous rapprochons les types de nos monuments funéraires des autres monuments de l'art antique, c'est surtout avec les images traditionnelles des poètes, des phi-

ap. *Egyetames Philologiai Közlöny*, 1933, qui ne m'a pas été accessible.

[44] Cf. les nombreuses références rassemblées par Birt, p. 343, sous l'indice Icb.

[45] *Ibid.*, p. 260, 218, 191. Le *volumen* sert encore d'attribut au Christ et aux apôtres (*ibid.*, p. 69, 77-79); mais je remets à plus tard l'exégèse des monuments chrétiens (cf. ci-dessous, p. 269 et suiv.).

[46] C'est peut-être aussi le cas du n° 132.

[47] Je n'ai plus à m'en occuper désormais, puisque ces monuments ne nous apprennent rien sur la culture.

losophes, des lettrés, que les rapprochements se montreront frappants. Nos figures de lecteur assis reproduisent les types qui ont servi d'autre part à représenter Homère [48], Ménandre [49], l'épicurien Métrodore [50], Virgile [51], tel obscur grammairien grec [52], tel d'entre les *Gromatici* [53]. Nos lecteurs debout rappellent de même le schéma des statues bien connues de Démosthène [54] ou de Corinne [55].

II. — Dans bon nombre de cas, le contexte est si clair qu'on ne peut hésiter à reconnaître, dans les scènes représentées, des scènes de travail intellectuel : scènes d'enseignement [56], de récitation ou de commentaire [57]. Encore une fois, là où l'interprétation symbolique ne s'impose pas, la prudence nous conseille de n'y pas recourir.

Puisque, d'autre part, le caractère des Muses est aujourd'hui hors de conteste, chaque fois que nous les trouvons

[48] Sur les monnaies (d'époque hellénistique ou impériale) de diverses villes ioniennes : Head-Poole, *British Museum, Catalogue of the Greek Coins of Ionia* : Colophon, n^{os} 42-43, 54, 59; Smyrne, n^{os} 7-8, 79-118; Chios, n^{os} 140-142; pl. 8, 10, 15; 25, 7, 15, 16; 33, 2.

[49] Maiuri, *La Casa di Menandro*, pl. XII (et pour l'interprétation de l'inscription en cursive peinte sur le *volumen* : Della Corte, ap. *Notizie degli Scavi*, 1933, p. 289-290).

[50] Reinach, RS, 5, p. 314, 2 (et l'étude récente de Poulsen citée ci-dessus, p. 20, n. 2).

[51] La célèbre mosaïque de Sousse; Reinach, RP, p. 260, 5.

[52] Reinach, RS, 2, p. 629, 8 = Matz-Duhn, n° 1320, statuette au Palazzo Altieri à Rome; la base porte l'inscription : *M. Mettius Epaphroditus, grammaticus graecus.*

[53] Miniature du *Codex Arcerianus* : Birt, *ibid.*, p. 191, fig. 130.

[54] Reinach, RS, 2, p. 569, 9.

[55] *Ibid.*, 2, p. 664, 16. On peut, d'autre part, avec Birt (*Buchrolle in der Kunst*, p. 65) rapprocher de nos bustes au *volumen* (n° 183) deux médaillons (fresque) du Musée de Naples qui montrent le buste d'un adolescent tenant un *volumen* dont l'étiquette, *sittybos*, porte sur l'un le nom de *Plato*, sur l'autre celui d'*Homerus* (Reinach, RP, p. 335, 12, 15 = O. Elia, *Pitture murale e mosaïci nel Museo nazionale di Napoli*, n^{os} 311-312).

[56] N^{os} 1-14.

[57] N^{os} 17, 18, etc.

associées au récitant ou au lecteur [58], elles garantissent la nature « culturelle » du travail auquel ils se livrent sous leur inspiration.

III. — Enfin et surtout, dans les cas (malheureusement trop rares) où une inscription gravée sur le monument lui-même vient guider notre commentaire, c'est toujours à l'hypothèse intellectuelle que nous nous trouvons conduits.

Grâce à l'épitaphe gravée au-dessus de sa niche, le lecteur assis vu de face, de la stèle de Furius Philocalus (n° 16), est nettement désigné comme un *magister* en train d'enseigner.

Le *volumen* que le jeune poète Sulpicius Maximus tient à la main (n° 151) porte les trois derniers vers du poème qu'il avait présenté aux Jeux Capitolins; c'est donc qu'il est représenté en train de déclamer son œuvre!

Le livre que Claudia Italia nous tend, ouvert à la dernière page (n° 71), nous dit de la défunte : πάσης μουσικῆς μετέχουσα, « elle possède toute la science des Muses... ». Le symbolisme du *volumen* est ici d'un degré plus abstrait; il continue cependant à se placer sur le plan des choses de la culture.

On se souvient enfin du couvercle de sarcophage de M. Sempronius Nicocrates (n° 93) où, par deux fois, le défunt est représenté, lisant ou conversant, en compagnie d'une Muse. L'épitaphe gravée au centre du couvercle en précise le symbolisme : ἤμην ποτέ μουσικὸς ἀνήρ, ποιητὴς καὶ κιθαριστής, μάλιστα δὲ συνοδείτης [59], « poète, joueur de cithare, artiste lyrique [60], j'ai été un disciple des Muses... ».

Est-il témoignage plus net? Sans doute, ce ne sont là que

[58] N°s 18-21, 23, 82, 93, 102, 103, 108-110, 153 (?), 155, 192, 197, 206-209, 211, 215-217.

[59] IG XIV 2000 (= Kaibel 613, IGRRP I, 346), l. 2-4.

[60] Συνοδείτης « Membre de la Confédération impériale du Spectacle », la ἱερὰ θυμελικὴ Ἁδριανὴ σύνοδος (cf. Poland, ap. Pauly-Wissowa, s. v. Σύνοδος, t. IV A, 2, c. 1432).

quatre textes [61], mais Birt, mais Dütschke, en avaient-ils un seul à l'appui de leur thèse? La convergence de tous ces indices m'autorise à conclure que, dans la plupart de nos monuments, les figures de lecteurs que nous avons décrits représentent bien des « intellectuels » au travail. Le livre, entre leurs mains, a la même valeur que celui des Muses, et chacun d'eux, comme Nicocrates, est en quelque façon un disciple de ces déesses, μουσικὸς ἀνήρ.

J'en dirai autant de nos musiciennes : elles aussi sont des intellectuelles. Pas plus que le *volumen*, la lyre ou le luth ne peut passer pour un symbole abstrait de la qualité de défunt. Inutile de chercher quelque lointain symbolisme: pourquoi nos joueuses de lyre ne seraient-elles pas, tout simplement, des « musiciennes »? Sinon nécessairement des virtuoses de leur instrument, du moins des ferventes de la μουσική, de l'art ou des arts que ce nom représentait [62]. Ici encore, dans le seul cas où une inscription vient commenter un de nos reliefs, c'est bien ainsi qu'elle nous demande de le comprendre. Le sarcophage de Ravenne (n° 213) porte, gravé au-dessus de la joueuse de luth, une inscription métrique grecque, mutilée malheureusement et transcrite en lettres latines de façon maladroite et fautive [63]. Il est clair

[61] Je ne veux pas invoquer ici les monuments chrétiens : deux fois, ils nous ont montré le monogramme du Christ gravé sur le *volumen* (n° 115, p. 119; n° 167); deux autres fois, nous avons lu sur des *codices* ou des *volumina* le nom des Evangélistes (n° 45, p. 61; n° 184).

[62] Je reviens là-dessus plus loin, p. 216, 237.

[63] En voici le texte tel que nous le fournit Dütschke (*Ravennatische Studien*, p. 66), qui ne l'a pratiquement pas utilisé dans le commentaire qu'il donne de ce monument :

.....LIGYRON MELOS ON POTE HERMEs

eYRE CHELONES METRON EGODE PSALLVS AEIDO
PROS ZOFONE AERQENTA CHELIDONI ICELON AVDEN
ALA MEMYR OLOE KATEchei kai gaia MELENA *entablement*

HOS MEN MOI LETEN parechei
CAE APHIATO PHONEN *champ du registre occupé par la musicienne*

toutefois que ce texte fait allusion dès la première ligne à la musique, à « l'harmonieuse mélodie de la lyre, cette invention d'Hermès ». Mieux encore, au second vers, c'est la défunte elle-même, la musicienne, qui parle : « je chante, nous dit-elle, en m'accompagnant sur les cordes »,

ἐγώδε ψάλλουσ' ἀείδω.

Je reviendrai sur ce texte et j'essayerai de préciser son témoignage [64]. Il me suffit, pour l'instant, de constater qu'il nous invite à attribuer à ce relief un symbolisme direct.

Qu'il s'agisse de lecteurs ou de musiciennes, rien n'exige donc que l'on voie dans nos scènes autre chose que ce qu'elles représentent directement : ce sont des aspects de la vie intellectuelle. Reste à déterminer ce que de telles scènes ont à faire sur des monuments funéraires, quelle valeur, quel sens doit leur être attaché.

J'ai cherché à rendre mieux que ne le fait Dütschke la disposition du texte tel qu'il se présente sur le monument. Je lis :

(lacune initiale de cinq à sept syllabes)

...λιγυρὸν μέλος ὃν ποτέ Ἑρμῆ[ς]
[ε]ὗρε χελώνης μέτρον. Ἐγώδε ψάλλουσ' ἀείδω,
πρὸς ξόφον<ε> ἀερόεντα, χελιδόνι ἴκελον (*sic*) αὐδήν,
Ἀλ(λ)ά με Μ(οῖ)ρ' ὁλοὴ κατέ[χει καὶ γαῖα] μέλ(αι)να,
ὡς μέν μοι λήθην [παρέχει] κα(ὶ) ἀφίατο φωνήν.

[64] Ci-dessous, p. 251.

CHAPITRE II.

ENFANTS PRODIGES

Filio dulcissimo, totius ingeniositatis ac sapientiae puero...

(CIL VI 33929, l. 1-3.)

Occupons-nous, pour commencer, d'un groupe de monuments dont la valeur symbolique me paraît assez évidente, en tout cas facile à dégager : ce sont les monuments qui nous montrent une scène d'enseignement ou une scène de lecture dont le héros est un enfant (n°s 1-13, 18, 19, 95, 151, 152) [1].

Il y a un premier cas, très simple : les scènes considérées, prises en elles-mêmes, n'ont pas de valeur propre, de signification particulière. C'est ce qu'il faut penser des n°s 12 et 13 : la scène d'enseignement n'est ici qu'un épisode du récit continu qui retrace la vie d'un général défunt et de sa compagne. Elle sert à évoquer les années d'enfance de leur fils (n° 12) ou de leur fille (n° 13); comme la scène du premier bain évoque la naissance de cet enfant; comme les

[1] J'écarte pour l'instant les n°s 15, 88, 99 : ce sont des sarcophages chrétiens et je réserve l'étude des monuments chrétiens pour mon dernier chapitre qui leur est spécialement consacré.

scènes de bataille ou de reddition des Barbares évoquent la carrière militaire du père défunt.

Ici, c'est seulement l'ensemble du décor qui peut avoir une portée symbolique : comme l'a très bien noté P. Barrera, les sarcophages de cette série nous décrivent « la vie-type du citoyen romain, représenté dans l'accomplissement de ses devoirs envers les dieux, envers la patrie et envers la famille » ; ils glorifient les vertus publiques et privées des deux époux défunts [2].

Ces deux monuments nous apprennent donc assez peu de choses sur la culture intellectuelle : rien, sinon que l'instruction des enfants était considérée comme une chose très importante, comme l'occupation normale des années puériles, comme un des devoirs essentiels incombant aux parents [3].

Faut-il en dire autant de la série plus nombreuse où la scène d'éducation figure sur des monuments funéraires consacrés à un enfant (n°s 1-11)? Est-ce encore parce qu'en somme, un jeune enfant est avant tout un écolier et que la scène d'enseignement peut passer pour la représentation-type de l'enfance? On peut le penser. La chose est même très vraisemblable pour le sarcophage de Cornelius Statius (n° 2) où rien ne met l'accent sur la notion d'enseignement : il semble bien qu'ici la dernière scène signifie simplement qu'aux jeux de l'*infans* ont succédé les occupations plus sérieuses du *puer;* elle n'a qu'une valeur narrative.

[2] *Studi Romani,* II, 1914, p. 108-110.

[3] Le même sentiment explique que les parents aient tenu à se faire représenter, assistant (ou présidant) à l'instruction de leur enfant sur le monument funéraire de celui-ci : n°s 2, 10, 11.

La scène du n° 1 paraît avoir moins de portée encore; c'est une simple « scène de genre » ; la décoration du *columbarium* dont elle fait partie est telle, en effet, qu'on ne peut songer à y chercher une arrière-pensée quelconque (Paribeni, *Catalogue du musée des Thermes,* p. 341). Tout au plus, peut-on dire qu'elle atteste l'importance attachée à l'éducation, scène caractéristique de la vie quotidienne...

Je ne crois pas que ce soit toujours vrai. Dans les monuments où notre scène apparaît intégrée dans le récit de la vie d'un enfant, il arrive le plus souvent que la « didascalie » soit le seul épisode emprunté à la vie terrestre du petit défunt, entre sa naissance et sa mort (n°s 3, 4, et surtout 5, 6, 9). Mieux encore, d'autres monuments renoncent à « raconter » cette brève existence et se contentent d'en évoquer un seul aspect : l'enfant comme écolier (n°s 10, 11).

Dans cette insistance à rappeler que le jeune défunt a reçu les leçons d'un maître, n'est-il pas permis de voir une façon de suggérer l'idée qu'il avait bien profité de cet enseignement, qu'il avait été non seulement un écolier, mais un bon écolier; n'y a-t-il pas une allusion à ses progrès, à ses succès scolaires?

L'hypothèse se dégage à mes yeux plus nettement encore des sarcophages « à l'enfant docteur » (n°s 18, 19, 95) : les deux premiers nous montrent, on s'en souvient, dans le feu de l' « action », le petit défunt [4] en train de faire une récitation solennelle; la présence des Muses (n° 19), d'enfants portant les attributs des Muses (n° 18), garantit le caractère littéraire, ou du moins intellectuel, de la lecture...

L'enfant est visiblement représenté sous les traits d'un de ces conférenciers dont le public lettré de l'Empire aimait à applaudir les lectures publiques. A quel fait réel est-il fait allusion, je n'ose en décider et je laisse le lecteur hésiter avec moi entre deux hypothèses également plausibles : très tôt dans les écoles, l'enfant s'exerçait à composer de véritables petits discours qu'il prononçait effectivement devant un auditoire composé du maître, des condisciples et quelquefois peut-être aussi, des parents; récitation solennelle, véritable avant-goût des lectures publiques en faveur chez les adultes : rien n'y manquait, pas même les applau-

[4] Car on ne peut hésiter à le reconnaître : il est visiblement traité en portrait.

dissements [5]. C'était là l'exercice principal, le moment le plus émouvant de la vie scolaire... Pourquoi nos petits orateurs ne seraient-ils pas représentés précisément en train de réciter leur « composition », sous l'inspiration des Muses?...

On les trouvera bien jeunes peut-être... [6]. Mais il peut s'agir de petits prodiges, d'enfants « en avance sur leur âge » : c'eût été, pour les parents, une raison de plus de commémorer sur leur tombe leur prouesse inaccoutumée. Reste la seconde hypothèse : le conférencier, l'orateur reste sous l'Empire le type idéal, la forme la plus complète de l'homme cultivé [7]; représenter un enfant sous l'aspect d'un de ces brillants rhéteurs, même s'il n'avait pas vécu assez pour pouvoir de quelque façon les imiter, c'était une façon assez claire de dire qu'il était en passe de devenir un lettré; qu'il avait si bien profité des leçons de ses maîtres qu'il était presque aussi savant, presque aussi éloquent qu'un adulte.

J'interprète en tout cas de la sorte le sarcophage n° 95 : l'enfant est ici représenté comme un professeur, lisant ou commentant un texte à une femme debout devant lui (sa mère, sa sœur?) dont l'attitude recueillie exprime une attention pénétrée; n'est-ce pas suggérer que le petit « docteur » était en quelque sorte devenu comme un maître? N'est-ce pas exalter sa jeune science et son précoce savoir?

J'imagine que les parents qui ont commandé ces sarcophages voulaient perpétuer le souvenir des qualités d'esprit

[5] Voir en dernier lieu, sur ces faits bien connus, ma thèse, *Saint Augustin et la fin de la culture antique*, p. 50-54.

[6] Le n° 18 a 1.18 m. de long, le n° 19, 1,22 m. : si on tient compte de la moyenne de la taille des enfants italiens, cela permet de penser à un garçon de sept ans. Et cela suffit : cf. les épitaphes citées plus loin (p. 202-203). Le n° 95 n'a que 96 cm., mais ce relief (face antérieure de sarcophage) est incomplet.

[7] Ici encore, je me permets de renvoyer à mon *Saint Augustin*, p. 85-89.

de leur enfant. Ils se rappelaient avec attendrissement son intelligence, sa précocité, ses succès scolaires; tout naturellement, ils en venaient à s'exagérer un peu ses mérites, à faire de lui l'égal des plus grands : cela est si humain!

Hypothèse que tout cela, va-t-on m'objecter! Non, car l'épigraphie va nous fournir la preuve qu'un tel état d'esprit était bien celui des Anciens. Très nombreuses sont les épitaphes d'enfants et d'adolescents qui font, comme nos monuments, allusion à leurs études.

Parfois il n'y a là qu'une indication en quelque sorte chronologique : un jeune homme de dix-sept ans nous dit qu'il est mort tandis qu'il étudiait à Rome :

ubi (Romae) dum studerem fata inviderunt mihi [8].

Un père se désole d'avoir vu mourir son jeune fils : à quoi bon avoir passé tant d'années à étudier grammaire et rhétorique!

Quid te grammaticae iuvit tolerasse labores,
consona rhetoricae verba legisse tubae,
si mors dura ruens pueriles occupat annos... [9].

Mais le plus souvent c'est pour les louer, pour leur en faire un titre de gloire qu'on parle de leurs travaux scolaires; ces épitaphes insistent sur leur intelligence, sur leurs succès scolaires; on énumère volontiers, on célèbre avec complaisance les résultats obtenus; on exalte la précocité qui en faisait de petits prodiges.

Celui-ci a aimé l'étude, a su écouter les leçons de son maître :

Studia amaui, obsequens magistri fui [10].

[8] CIL VI 8991 (= Dessau 7741), l. 8-9. Cf. encore CIL VI 33868 (= Dessau 7742).

[9] ICR 2, 93, 65 (= Bücheler 1403, Diehl 727), v. 13-15.

[10] CIL VI 12013 (= Bücheler 1568), l. 7-8.

Cet autre, mort à treize ans, était d'un esprit vif et avait reçu l'éducation libérale,

ingenio velox, studiis instructus honestis [11].

De combien d'adolescents nous apprend-on qu'ils étaient de remarquables et savants jeunes gens, *docti egregi(i) iuvenes* [12]? Celui-ci à dix-huit ans est célèbre par son esprit et par son éloquence, *ingenio clarus, dicendi peritus* [13]; cette fillette, à quinze ans, a déjà fait le tour du cycle des sciences, *eruditae omnibus artibus* [14] ; d'autres ont appris les notes tironiennes et savent écrire aussi vite que l'on parle [15].

Souvent, on prend soin de nous aviser qu'ils n'ont pas attendu de grandir pour donner des preuves de leur valeur : à dix-sept ans, Caledius Rufus était une belle intelligence et ses maîtres l'aimaient; il excellait à parler, à écrire, à peindre. Mais, ajoute le texte, déjà dans son enfance il s'appliquait à l'étude avec autant de soin :

> *ingenio non humili, quo gratus apud magistros fui; qui dixi, scibsi, pincsi, bene; puer doctrinae aeque dedidi mentem...* [16].

Que de fois on insiste sur l'étonnante précocité de ces jeunes esprits : « succès dans les études, en avance sur son âge », *praeclarus studiis, ultra annos sapiens* [17]. Magnilla,

[11] Styger, ap. *Rivista di Archeologia Cristiana*, 1928, p. 151, l. 4. Cf. encore ICR 2, 87, 31 (= 116, 91, Bücheler 737, Diehl 4749).

[12] CIL VI 1619 (= Bücheler 1574), l. 6. Cf. *Notizie degli Scavi*, 1913, p. 361 (= Bücheler 2068); Dessau 7742 *a-b*.

[13] CIL VIII 12159, l. 5-7.

[14] CIL VI 25808 (= Bücheler 1570), l. 2.

[15] Dessau 7756 (= Bücheler 219), l. 12-19; CIL VIII 8501 (= Dessau 7757); CIL V 8722 (= Dessau 7758) et la note ci-dessous, v. 6-7.

[16] CIL VIII 724 = 12135 (= Dessau 7759, Bücheler 1612), v. 3-5.

[17] CIL IX 5012 (= ICR 2, 400, Bücheler 649, Diehl 739), v. 5, 7.

à sept ans, était « belle, éveillée de façon étonnante, et si savante pour son âge! »

formosa, et sensu mirabilis et super annos docta [18].

C'est souvent, en effet, à des enfants d'un âge aussi tendre que ces éloges s'adressent : telle autre fillette de sept ans était, elle aussi, si bien douée que, eût-elle vécu, on n'eût pu trouver plus savante qu'elle :

Quod si longa tuae mansisset tempora vitae,
doctior in terris nulla puella foret [19].

Un malheureux père nous parle de Dalmatius, son fils très cher, mort à six ans et quelques mois : « c'était un enfant doué de toute intelligence et sagesse. Tandis qu'il était encore chez le grammairien grec, tout seul, sans maître, il avait appris à lire le latin [20] :

Dalmatio, filio dulcissimo, totius ingeniositatis ac sapientiae puero, quem plenis septem annis perfrui patri infelici non licuit; qui, studens litteras Graecas, non monstratas sibi Latinas adripuit [21].

Cet éloge de la précocité passe facilement la mesure et devient vite hyperbolique : à en croire leurs épitaphes, ces enfants auraient donné de telles preuves de maturité que les adultes s'étonnaient de leur maîtrise; que dis-je, ils égalaient, surpassaient même les plus grands parmi les

[18] CIL VI 21846 (= Bücheler 1165), v. 7-8. Cf. ICR 2, 115, 85 (= Bücheler 1408, Diehl 64) : sollers ingenio, carminis doctiloquus... Ante annos... (v. 2, 5). CIL VIII 23937 (= Bücheler 2274), v. 8 : doctus in annis...

[19] CIL VI 18324 (= Bücheler 1166), v. 5-6.

[20] L'usage, en effet, voulait que l'enfant apprît d'abord le grec avant de se mettre au latin (cf. mon *Saint Augustin*, p. 27-28).

[21] CIL VI 33929 (= Diehl 742), l. 1-6.

Anciens [22]! Voici un enfant de treize ans dont le propre précepteur vient nous célébrer les mérites : le petit défunt était, nous dit-il, un mathématicien remarquable; il s'agit à vrai dire de mathématiques bien élémentaires, de calcul pratique; mais dans cette sphère assez humble, quelle ne fut pas sa maîtrise! Les traités qu'il a écrits sont inimitables et sa science dépasse tout ce qu'on a pu voir depuis les temps les plus reculés jusqu'au moment présent. Si bien que si l'on voulait énumérer tout ce qu'il savait, l'inscription n'y suffirait pas, c'est tout un livre qu'il faudrait [23]!

Et voici enfin l'enfant docteur; le petit Boëce est mort à onze ans; son père s'adresse à lui : « quant à toi, beau fleuron, à peine commençais-tu à faire des vers, que ton maître te vit déjà maître toi-même et en resta stupéfait! »

te, florale decus, primo cum carmine coepto,
doctorem doctor vidit, et obstipuit... [24].

L'accumulation des textes ne laisse pas de place au doute [25]; rien n'était plus naturel, chez les Anciens, que de louer les jeunes morts de leur intelligence, de leurs

[22] ICR 2, 122, 12 (= Diehl 4747), l. 5-6 : vixisti in teneris annis gravitate magistra, et stupuere novum tempora parva senem. CIL VI 25128 (= Bücheler 1223), l. 3 : [suaviloq]ua priscis aequabar doctus in art[e]. CIL VIII 8509 (= Bücheler 883), v. 3 : hoc studio superamus avos... Cf. encore le texte cité dans la n. 24, l. 6 : vicisti priscos, etc...

[23] CIL XIV 472 (= Dessau 7755) : l'enfant est qualifié de *calculator* (l. 2). Cf. notamment l. 7-10 : nam commentarios artis suae quos reliqit primus fecit et solus posset imitari si eum iniqa fata rebus humanis non invidissent... Et l. 3-7 : hic tantae memoriae et scientiae fuit ut ab antiquorum memoria usque in diem finis suae omnium titulos superaverit. Singula autem quem sciebat, volumine potius quam titulo scribi potuerunt, etc...

[24] CIL VI 8401 (= Diehl 3778 *a*), l. 4-5.

[25] Voulant expliquer les monuments par les monuments eux-mêmes, je n'ai fait appel qu'aux textes qui nous sont parvenus par des inscriptions; la tradition littéraire nous en offrirait bien d'autres analogues : cf. ainsi l'ἐπιτάφιος composé par Paulin de Nole pour le petit Celsus, âgé de huit ans (*Carmina*, 35, v. 23-30, Patrologie Latine, t. 61, c. 676).

succès d'écoliers. N'est-il pas extrêmement vraisemblable que la même idée a dicté le choix des scènes d'école ou de récitation de nos sarcophages? Est-il possible qu'un sentiment, que l'épigraphie montre aussi répandu, ne se soit pas exprimé également par les monuments figurés?

En veut-on la preuve? Un précieux monument, qui réunit sur la même pierre texte et figure, vient nous la fournir. Il s'agit du cippe de Q. Sulpicius Maximus (n° 151); l'inscription bilingue qui encadre le relief [26] précise de la façon la plus nette l'état d'esprit des parents qui l'ont dédié.

L'enfant, nous dit-on, est mort à onze ans, après avoir concouru aux troisièmes Jeux Capitolins (94 ap. J.-C.) parmi cinquante-deux poètes de langue grecque. Il n'a pas sans doute remporté le prix (nous l'eût-on laissé ignorer?) mais « l'intérêt suscité par son jeune âge se transforma en admiration pour son intelligence » :

> *hic tertio certaminis lustro inter Graecos poetas duos et (quinquaginta) professus, favorem quem ob teneram aetatem excitaverat in admirationem ingenio suo perduxit* (A, l. 4-6).

Ses parents, d'ailleurs, ont pris soin de transcrire sur la pierre son poème, pour que nous puissions juger de sa valeur, *ne parent(es) adfectib(us) suis indulsisse videant* (l. 7). Hélas! nous ne partageons pas leur enthousiasme: ces vers sont aussi mauvais que le sujet est à nos yeux artificiel, *Plaintes de Zeus à Helios pour avoir prêté son char à Phaéton.*

Du moins le sentiment qui a inspiré ce monument est-il clairement manifesté. Les deux épigrammes grecques qui terminent l'inscription achèvent d'ailleurs de l'exprimer. Dans la première, on fait dire au petit Maximus : « La

[26] IG XIV 2012 (= Kaibel 618, IGRRP I, 350-352, Dessau 5177).

maladie et l'excès de labeur m'ont fait périr, car ni de jour ni de nuit je n'ai pensé à autre chose qu'aux Muses... »

νοῦσος καὶ κάματός με διώλεσαν · οὔτε γὰρ ἠοῦς
οὐκ ὄρφνης Μουσέων ἐκτὸς ἔθηκα φρένα (B, v. 3-4).

Et dans la seconde, ce sont les parents qui s'écrient : « Ce tombeau est peu de chose, mais la gloire atteindra le ciel, Maximus, des poèmes que tu as laissés. La Parque impitoyable ne t'a pas tué inglorieux, mais elle a laissé exempte d'oubli ton éloquence... »

Βαιὸν μὲν τόδε σῆμα, τὸ δὲ κλέος οὐρανὸν ἵκει
Μάξιμε, Πειερίδων ἐξέο λειπομένων ·
νώνυμον οὐδέ σε Μοῖρα κατέκτανε νηλεόθυμος,
ἀλλ' ἔλιπεν λήθης ἄμμορον εὐεπίην... (C, v. 1-4).

Or le relief, on s'en souvient (cf. p. 130), représente le jeune poète, son poème à la main, en train d'en achever la récitation; c'est la réalisation plastique de ce que contiennent les inscriptions; c'est une glorification de son talent, de son goût pour les Lettres.

On peut penser que le cas de Sulpicius Maximus est exceptionnel : il n'est pourtant pas unique. Je connais au moins une autre inscription commémorant un jeune poète vainqueur en 106 aux mêmes Jeux Capitolins [27], et l'un au moins de nos monuments me paraît se rattacher à un cas analogue : il s'agit du relief n° 152, où nous avons vu le buste du petit défunt couronné de laurier comme un poète vainqueur et, à gauche, le même enfant représenté comme le précédent, debout, déclamant, entouré d'acteurs en costume scénique; il est naturel de penser que nous avons

[27] CIL IX 2860 (= Dessau 5178). De deux ans seulement plus âgé que Sulpicius Maximus, L. Valerius Pudens fut plus heureux que lui, puisqu'il fut couronné, de l'avis unanime de juges, dans le concours de poésie latine (l. 6-11).

affaire, ici aussi, à un jeune poète, auteur cette fois d'une œuvre non plus épique, mais dramatique.

Ces cas privilégiés nous permettent d'inférer légitimement que les autres monuments représentant des écoliers ou de jeunes orateurs expriment ces mêmes sentiments de fierté et d'admiration pour leur intelligence que tant d'inscriptions nous ont d'autre part manifestés.

L'HOMME CULTIVÉ

Παίδευσιν τῶν παρ' ἡμῖν ἀγαθῶν εἶναι τὸ πρῶτον.

(Saint Grégoire de Nazianze, *Eloge de Saint Basile*, XI, 1.)

Une hypothèse parallèle ne pourrait-elle pas, pour une bonne part, rendre compte des monuments consacrés, non plus à un enfant, mais à un adulte? Ne seraient-ils pas aussi une glorification de l'intelligence, du goût pour les choses de l'esprit, de la culture du défunt?

En somme, ces monuments, que nous ont-ils montré? Dans la plupart des cas, un personnage, un livre ouvert à la main, qu'il lit, médite, commente ou récite. Ce personnage, le plus souvent, c'est le défunt; nous l'avons reconnu à des indices sûrs (figure centrale ou principale du décor, traitée en portrait ou préparée pour l'être).

Tantôt il est seul, ou du moins poursuit pour son compte sa lecture ou sa méditation [1], quelquefois en présence des Muses, déesses inspiratrices du travail de la pensée [2]. Ailleurs, il est représenté en compagnie d'une femme [3], on a

[1] N°s 52, 53, (55?, 68-70?), 71, 134-140, 183, (186?), 213.

[2] N°s 82, 93, 103, (104?), 206, 215, 216.

[3] N°s 20, 78-81, (83?, 84?), 86, 87, 94, (100-101?), 102, 107-109, (110?), 130-132, 141-150, (cf. 185). A ce couple se joignent les Muses sur les n°s 20, 102, 108, 109.

presque toujours le droit d'y reconnaître son épouse [4]; elle l'écoute et son attitude exprime une attention, un intérêt soutenus. Faut-il dire simplement qu'elle assiste à ses travaux et s'y associe en compagne, ou bien est-elle plus qu'une auditrice : une élève, une disciple de son mari, représenté en quelque sorte sous les traits d'un maître?

S'il est permis d'hésiter dans le cas de ces « ménages d'intellectuels », ailleurs la chose est claire; que le public soit représenté ou non [5], la scène d'étude a un caractère moins privé, moins personnel. Le défunt est figuré dans l'attitude d'un professeur, enseignant, commentant un texte [6], ou dans celle d'un conférencier faisant une lecture publique [7]. Nos types ambigus rendent quelquefois la distinction difficile; et il est plus prudent de définir de façon vague la plupart de nos scènes comme des « réunions de lettrés » [8], auxquels se joignent volontiers des Muses et autres divinités [9]; ce sont des *Conversazioni,* comme disaient les peintres de la Renaissance, des entretiens savants, de doctes lectures ou discussions.

Reste à définir la nature de l'entretien, de la récitation, de la conférence, de la lecture. Pourquoi ne pas se contenter, ici encore, de l'hypothèse la plus simple et la plus naturelle, de celle qui se dégage directement des types mêmes des personnages, de leurs attitudes, de leurs attributs? Nous aurions là des lettrés, des hommes et des femmes formés par l'école antique, qui continuent à s'intéresser à toutes les choses qu'on leur a enseignées : la littérature grecque ou latine, l'éloquence, la poésie, la philosophie, l'astronomie

[4] Sauf sur le n° 132 où l'auditrice paraît être la mère du défunt.

[5] Il ne l'est pas en effet sur les n°s 21, 155 (à moins qu'on ne considère comme tel le groupe des Muses), 22; (156, 157 : fragments).

[6] N°s 14, 16, 17.

[7] N°s 21, 22, 153-160.

[8] N°s 23, 75, 76, 84, 105, 133, 207-211, 214, 217.

[9] N°s 21, 23, (153?), 208.

et les autres sciences propédeutiques qui servaient de base et de préparation à la philosophie [10], la musique enfin; de là ces joueuses de lyre ou de luth si volontiers associées au « lecteur » [11].

La même hypothèse rendrait compte des scènes d'écriture, dans les cas, assez rares il est vrai, où elles mettent en scène le défunt et où l'idée d'une activité professionnelle (d'ordre économique ou administratif) ne s'impose pas : ce seraient des scènes de composition littéraire... [12].

Bien des indices convergents viennent l'appuyer : l'analogie avec les sarcophages d'enfant où un pareil symbolisme littéral et « culturel » nous a paru certain; la présence, d'autre part, des Muses [13] ou de leurs attributs [14]; celle de personnages que leur type définit clairement comme des philosophes [15]; les textes enfin. Dans tous les cas où une inscription précise la qualité du défunt, c'est comme un « intellectuel », on s'en souvient, qu'elle nous le présente : Philocalus est un maître d'école, Nicocrates un poète et un cithariste, Claudia Italia et Tetratia Isias des « musiciennes » [16].

L'interprétation que je propose, terre à terre, littérale, n'est certes pas originale. C'est l'idée simple, celle qui s'est tout naturellement imposée à l'esprit des premiers commentateurs qui ont tenté d'expliquer tel ou tel de nos re-

[10] Cf. le chapitre que j'ai consacré à l'ἐγκύκλιος παιδεία dans mon *Saint Augustin et la fin de la culture antique*, p. 211-217.

[11] N°s 150, 206-217, (219-220?); musiciennes seules, n°s 198-199, 218, 221-223; accompagnées d'une ou plusieurs Muses : n°s 206, 207, 209, 211, 215-217.

[12] La chose n'est certaine que pour le n° 192 (grâce à la présence des Muses inspiratrices); cf. aussi n°s 193, 194 et 195 (si on refuse d'y voir une scène d'enseignement).

[13] Cf. les monuments énumérés ci-dessus, n. 2, 3, 9, 11, 12.

[14] Masques scéniques : n°s 93, 108, 150 (cf. n°s 54, 77, 112, 113, 161, 196, 197). Lyre : n°s 93, 196.

[15] N°s 102, 217, et p. 144 *b*. Cf. aussi le médecin du n° 53.

[16] Cf. ci-dessus, p. 194-196.

liefs [17]. Celle encore qu'ont avancée la plupart des auteurs qui, sans avoir le temps d'en faire une étude approfondie, ont rencontré nos monuments et ont eu l'occasion de formuler à leur sujet une hypothèse d'ensemble: von Sacken [18], Garrucci [19], von Sybel [20], Styger [21], Collignon [22], E. Cahen [23], Lafaye [24], Cagnat et Chapot [25], Wilpert [26], Rodenwalt [27], de Ruyt [28]; tous, naturellement avec des nuances, sont d'accord pour reconnaître dans nos figures de défunts des poètes, des orateurs, des philosophes, des lettrés, des « intellectuels ».

En sens opposé, je ne trouve guère que les auteurs que j'ai combattus plus haut (p. 182-196) : Birt, Dütschke, etc. J'ai réfuté les contre-hypothèses et les idées *a priori* qui, dans leur pensée, s'opposaient victorieusement à notre hypothèse. Ces difficultés écartées, que reste-t-il à reprocher à celle-ci?

On dit : tous ces monuments peuvent-ils avoir été consacrés à des hommes célèbres dans les sciences, les lettres

[17] Quelques exemples, pris un peu au hasard : F. Wieseler, ap. *Annali dell' Istituto di Corrispondenza Archeologica*, 1861, p. 122 et suiv. (sur notre n° 216); W. Fröhner, *Catalogue du Musée Borély*, p. 66 (sur le sarcophage cité p. 113); C. L. Visconti, *Catalogue du Musée Torlonia*, p. 298 (sur le n° 102).

[18] *Die antike Sculpturen des K. K. Münz- und Antiken-Cabinettes in Wien* (Vienne, 1873), p. 43.

[19] *Storia dell'Arte Cristiana*, t. I, p. 215 B-221 B; t. 3, p. 118 A-B, etc.

[20] *Christliche Antike, Einführung in die christliche Kunst* (Marbourg, 1909), t. 2, p. 87-89, et ap. *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 39, 1916, p. 127-128.

[21] Ap. *Römische Quartalschrift*, 25, 1911, p. 149-151.

[22] *Les statues funéraires dans l'art grec* (Paris, 1911), p. 286.

[23] Ap. Daremberg-Saglio-Pottier, s. v. *Sarcophagus*, t. 4, 2, p. 1074 B.

[24] Ap. *id.*, s. v. *Volumen*, t. 5, p. 966 B.

[25] *Manuel d'Archéologie romaine*, t. I (Paris, 1916), p. 524.

[26] *Sarcofagi*, t. 2, p. 338 B.

[27] Ap. *Jahrbuch d. D. A. I.*, 1936, p. 101-104.

[28] Ap. *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome*, 1936, p. 148-154.

et les arts? Mais nos musées seraient pleins de grands hommes inconnus! Comment peut-on considérer ces « obscurs défunts » comme des nourrissons des Muses [29]! Et ces femmes, si souvent associées au lecteur, auraient-elles aussi cultivé la poésie et les lettres, au point de devenir célèbres comme leurs maris [30]?

C'est la masse même de nos monuments qui constitue l'objection [31]. En présence de séries aussi nombreuses, il paraît impossible de penser à des monuments consacrés à des artistes et à des écrivains, élite sociale trop réduite pour justifier l'abondance des représentations observées. Il est un cas enfin où il faut convenir que le « lecteur » défunt n'est pas un professionnel de la culture; le couvercle du beau sarcophage Torlonia nous apprend son nom et sa qualité; il s'appelle L. Pullius Peregrinus, chevalier romain, *centurion*... (n° 102).

Mais cette objection porte à faux, ou du moins n'atteint qu'une forme excessive et naïve de l'hypothèse que je défends. Qui parle d'hommes célèbres, de littérateurs en renom! Il est bien évident que tous nos « lecteurs », nos défunts représentés en « intellectuels » ne peuvent être des génies! Ni même des orateurs ou des philosophes de métier.

On a vite fait la liste des monuments où il est nécessaire de reconnaître des professionnels. Je n'en vois guère que trois (ou quatre) : la stèle de Naples (n° 16) que son inscription attribue au *magister ludi litterari*(*i*) Philocalus; le

[29] Dütschke, *Ravennatische Studien*, p. 186, et avant lui E. Gerhard, ap. *Archäologische Zeitung*, 1843, c. 119; Birt, *Buchrolle in der Kunst*, p. 62-63.

[30] Lugli, ap. *Rivista di Archeologia Cristiana*, 1929, p. 46.

[31] C'est pour pouvoir tenir compte de cet argument du nombre que j'ai cru devoir inclure, dans mes listes, les fragments les plus mutilés. S'il n'est pas toujours possible de les compléter avec certitude, ils servent du moins à attester la popularité de tel ou tel motif : n°s 7-8, 49-51, 55, 68-70, 85, 89, 100, 101, 110, 125-129, 156-160, 185, 186, 190, 194, 205, 219, 220, 234.

relief de Neumagen (n° 14), représentant une scène d'école et qui doit lui aussi provenir du monument de quelque professeur [32]; on y joindra le fragment de Strasbourg (n° 195), si, avec Espérandieu, on y reconnaît une leçon d'écriture; enfin le couvercle du sarcophage de Sempronius Nicocrates (n° 93), puisque entre autres métiers ce personnage a fait celui d'artiste lyrique. Et c'est tout.

Je ne vois aucun autre monument où la nécessité s'impose de reconnaître un professeur, un rhéteur, un écrivain, un musicien de profession, de métier... Toutes nos scènes s'expliquent très bien, si elles concernent de simples « amateurs », des lettrés qui, pour leur plaisir, s'occupent de poésie, d'éloquence ou de philosophie. Le défunt est représenté lisant ou méditant ses auteurs favoris, s'entretenant des choses de l'esprit avec sa femme, ses maîtres ou quelques amis. Pourquoi vouloir qu'il ait été un écrivain célèbre? Il suffit qu'il ait été un homme cultivé et qu'il ait voulu le proclamer sur sa tombe.

Les scènes de récitation elles-mêmes s'expliquent sans effort dans cette perspective. Comme dans le cas de l'enfant docteur, cette manifestation typique de la vie intellectuelle sert ici à évoquer la culture en général. La part de symbole est d'ailleurs bien moins grande lorsqu'il s'agit d'un adulte, car tous ceux qui avaient poursuivi jusqu'au bout le cycle des études classiques avaient eu maintes fois l'occasion de prononcer des discours d'apparat : les étudiants passaient leurs années de rhétorique à s'exercer à la déclamation, si bien que dans le latin du quatrième siècle l'expression *controversiam declamare* avait fini par signifier, de façon vague, « faire ses études, être étudiant » [33]. Leurs études ache-

[32] Qu'on se reporte à la restitution de l'ensemble du monument que donne von Massow, *Grabmäler von Neumagen*, fig. 83 (p. 134-135).

[33] C'est du moins ce que j'ai cru pouvoir soutenir, ap. *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, 1932, p. 94-95 (souscriptions des Mss. *Laurentianus* 68, 2, et *Ottobonianus* 2047; saint Jérôme, *Lettre 81*, 1, 3).

vées, les lettrés de l'Empire ne renonçaient pas à cet exercice; on a souvent noté le caractère scolaire de leur activité culturelle [34]; il n'y a pas de distinction nette entre la vie des écoles et la vie littéraire. Tout homme cultivé pouvait donc sans ridicule se prétendre orateur et se faire représenter comme tel.

Nos monuments, donc, se comprennent parfaitement si on se contente d'y reconnaître des membres de la classe cultivée. Je n'ai pas de peine à expliquer le cas du centurion Peregrinus : chevalier romain à vingt-neuf ans, il est trop jeune pour être un soldat sorti du rang qui, par le centurionat, aurait accédé au rang de chevalier, comme il est de règle à l'époque où nous sommes [35]. En fait, il n'est encore que centurion et n'a pas rempli de fonction spécifiquement équestre. Il ne peut donc s'agir que d'un chevalier de naissance, qui a « rendu son cheval » pour faire une carrière militaire [36]; par ses origines, c'est un aristocrate. Peut-on s'étonner qu'il soit un homme cultivé, un intellectuel de goût, sinon de métier [37]?

Il n'est pas difficile non plus de justifier le nombre de ces monuments; il suffit de penser à la diffusion de l'enseignement dans les classes riches de la société romaine de

[34] Cf. en dernier lieu mon *Saint Augustin*, p. 90-94.

[35] Notre sarcophage est, en effet, contemporain de Gallien; sur les réformes de cet empereur et le rapport étroit qui unit désormais la carrière militaire et la carrière équestre, cf. en dernier lieu, Rostovtsev, *Storia economica e sociale dell'Impero Romano*, p. 533 (n. 35 du ch. X).

[36] Sur cet usage, cf. Mommsen, *Droit public romain*, t. 6, 2, p. 103, n. 2; Cagnat, ap. De Ruggiero, *Dizionario Epigrafico*, art. *Centurio*, t. 2, I, p. 197 A. Notons que Peregrinus n'est pas un centurion ordinaire, il est *centurio legionarius deputatus*, fonction assez mal connue (Cagnat, *art. cité*, p. 200 A); on entrevoit qu'il s'agit d'officiers détachés en mission auprès de l'empereur.

[37] J'ai rencontré dans mon *Saint Augustin*, p. 93, n. 3, un cas analogue : celui d'un jeune officier de la garde, *protector domesticus*, qui, en 402, occupait les loisirs de ses garnisons, à Barcelone et à Toulouse, en recensant des manuscrits de Perse et de Nonius Marcellus.

l'Empire. Trouvera-t-on étrange que beaucoup d'hommes et de femmes ayant fréquenté les écoles en aient gardé le goût des choses de l'esprit, l'amour des lettres et de la science?

De même pour nos musiciennes : pourquoi ne pas voir en elles des dilettantes [38]? Je sais bien que les milieux romains n'ont jamais eu pour la musique autant d'égards que la Grèce classique, celle du v[e] siècle av. J.-C.; de Salluste à saint Augustin, se perpétue un même sentiment de défiance envers cet art suspect, un peu infamant : n'est-il pas celui des histrions et des courtisanes [39]? Néanmoins un grand nombre de textes [40] nous assurent qu'en dépit de ces résistances, il a existé, tout au long de l'Empire, une minorité d'amateurs de musique à l'intérieur du milieu cultivé, de véritables amateurs ayant pratiqué le jeu de la lyre et des autres instruments; les femmes, en particulier, se font remarquer dans le nombre [41]. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner de les voir apparaître sur leur tombe en qualité de musiciennes [42].

[38] Cf. dans le même sens, Wilpert, *Sarcofagi*, t. I, p. 139-140, à propos de notre n° 218 : la défunte était « appassionata di musica »...

[39] Voir par exemple, Salluste, *Catilina*, 25, 2; Sénèque le Rhéteur, *Controverses*, I *prooem.*, 8; Sénèque le Philosophe, *De Brievitate vitae*, 12, 4; Martial, *Epigrammes*, 2, 7, v. 5-6; Macrobe, *Saturnales*, 3, 14, 5; saint Augustin, *De Musica*, 1, 2 (2) et suiv. (cf. mon *Saint Augustin*, p. 201-204).

[40] On les trouvera rassemblés dans Friedländer-Wissowa, *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms*, 10[e] éd. (Leipzig, 1922), t. 2, p. 183 et suiv. Il est particulièrement important de rapprocher de nos monuments les témoignages de l'*Histoire Auguste* qui se rapportent à leur époque (mais peut-on faire fond sur eux ?) : *Hadrien*, 14, 9 (il savait jouer de la lyre et chanter : cf. Suétone, *Titus*, 3, 2); *Elagabale*, 32, 8 (chante, danse, joue de la trompette, du luth et de l'orgue); *Alexandre Sévère*, 27, 9 (lyre, flûte, orgue, trompette), etc. Ajouter pour une époque plus tardive, saint Augustin, *De libero arbitrio*, 2, 13 (35).

[41] Friedländer, *op. cit.*, t. I, p. 271 et suiv.; t. 2, p. 185.

[42] L'existence de cette minorité de dilettantes est assez bien établie pour qu'il paraisse inutile d'invoquer, à propos de ces figures, un symbolisme plus abstrait; on pourrait sans doute rappeler que Μουσική signifie parfois non pas la musique au sens étroit, mais de façon très

La même idée, le même désir de présenter le défunt comme un homme cultivé, s'exprime de façon différente, mais par un symbolisme du même ordre, dans ceux de nos monuments où le lecteur (le professeur, le récitant...) n'est pas le défunt lui-même. Il arrive en effet que celui-ci abandonne la place d'honneur; la figure de lecteur qui l'occupe reçoit alors un type idéal, de caractère vénérable, qui rappelle celui de ces « philosophes » que nous trouvons ailleurs, assistant aux doctes travaux du défunt [43]. Il faut bien alors reconnaître, dans ce majestueux barbu, le « maître », quel qu'il soit, dont le défunt, ou les défunts, tiennent à se proclamer les disciples [44] : chef de doctrine, fondateur de secte, personnification idéale du professeur, de l'auteur classique.

C'est la même interprétation que j'ai proposée pour les figures de lecteurs représentées sur les flancs de certains sarcophages [45], figures idéales où il est impossible de voir le portrait du défunt; certains cas privilégiés vérifient ici l'hypothèse; nous avons reconnu sur le n° 90 les types de Socrate et d'Homère; ailleurs (n° 58) un poète couronné de laurier; ailleurs enfin, une seconde fois, la personne d'Homère (n° 61).

Ce second thème exprime évidemment la même idée que le premier. Tout à l'heure le défunt nous apparaissait sous les traits d'un maître, professeur ou conférencier. Maintenant, plus modeste, il ne veut plus être qu'un disciple... A une nuance près, cela revient au même; de toute façon c'est proclamer son attachement à la culture, à cette culture

générale « la chose des Muses », l'ensemble des sciences et des arts auxquels président ces déesses (cf. p. 234); dès lors, représenter une défunte en « musicienne » serait une manière de signifier, tout simplement, qu'elle était une femme cultivée... Mais je préfère l'interprétation littérale, qui a pour elle le témoignage des inscriptions (cf. p. 195-196, 224).

[43] N°s 102, 217; cf. aussi n° 23.

[44] N°s 54, 72, 98 (cf. déjà p. 187).

[45] N°s 56-63, 90; cf. p. 144 *a* (Homère entre l'Iliade et l'Odyssée).

que représentaient de façon éminente les classiques et les grands philosophes, Homère, Socrate ou Platon...

C'est encore ce qu'exprime un troisième thème : lorsque sur deux flancs d'un même sarcophage deux figures idéalisées s'opposent et se répondent, il n'est pas certain que ce soient toujours deux « maîtres » symbolisant, comme Homère et Socrate sur le n° 90, deux aspects de la culture; j'ai cru (p. 72) que l'un des deux pouvait représenter de façon générale un disciple, le disciple-type du maître, et servir ainsi à évoquer de façon un peu abstraite l'état d'homme cultivé qui avait été celui du défunt.

Cette façon de voir s'impose en présence des reliefs (des couvercles de sarcophage, essentiellement) où se juxtaposent des scènes multiples [46] : scènes de lecture, d'enseignement, de composition littéraire, de méditation ou de lecture en présence des Muses. Je ne crois pas qu'on doive chercher à identifier la personne du défunt dans telle ou telle de ces petites figures, que leurs faibles dimensions banalisent souvent. Non, ce sont là des types généraux, des scènes de genre empruntées à la vie intellectuelle. C'est celle-ci que leur ensemble cherche à évoquer sous ses aspects caractéristiques. La présence de telles scènes sur un tombeau ne peut signifier qu'une chose : c'est que le défunt a voulu rappeler qu'il a été, lui aussi, un intellectuel, un homme cultivé.

J'aurais voulu pouvoir préciser davantage, déterminer à quelles formes particulières de culture nos monuments font allusion. Il aurait été intéressant en particulier de déceler en eux l'écho de chacune des deux vocations principales qui se disputaient le zèle des lettrés de l'antiquité : la culture littéraire, la culture philosophique [47]. J'avoue

[46] N°s 85, (89), 112, 113, 161, 196, 197, et les scènes qu'il faut restituer ou compléter en opposition au groupe d'Ulysse et des Sirènes, n°s 214-232, 234, sur le modèle du n° 233.

[47] Sur cette rivalité, cf. en dernier lieu mon *Saint Augustin*, p. 169-173.

tout de suite que mes efforts n'ont pas, en général, été couronnés de succès.

Si quelquefois il m'a paru possible de choisir, c'est en me fondant sur une impression générale, dont je ne me dissimule pas le caractère subjectif : l'air de gravité méditative qui règne sur la docte assemblée du sarcophage « de Plotin » (n° 17) paraît ainsi convenir mieux à des philosophes; ailleurs, au contraire (ainsi n° 22), l' « action » pleine de feu du récitant donne à la scène une couleur oratoire...

Mais il est difficile de définir avec certitude les traits spécifiques sous lesquels apparaîtraient l'une ou l'autre de ces deux formes rivales de la culture. On pourrait dire que certains attributs des Muses, comme la lyre ou les masques scéniques, évoquent plus particulièrement la poésie « lyrique » (comme nous disons encore) et l'art dramatique, la culture littéraire en un mot. Mais je voudrais être sûr que ces attributs si commodes à représenter sont bien destinés à symboliser Thalie ou Melpomène en particulier et non les Muses en général, la culture prise en son entier...

Les indices d'une culture philosophique sont tout aussi fragiles [48] : la demi-nudité des hommes revêtus d'un simple pallium est bien un attribut des cyniques et plus généralement des philosophes [49], mais elle peut être aussi un symbole d'héroïsation [50]. Une horloge solaire peut faire penser à des études astronomiques et mathématiques [51] : ce peut

[48] Sauf peut-être la présence de Minerve, déesse de la Sagesse, dans les cas du moins où elle n'est pas associée aux Muses : n°s 147, 159...

[49] Garrucci, t. I, p. 72 B et suiv., 270 B. Mais cet indice n'est sûr que s'il est associé à d'autres, comme le gourdin noueux et la besace : Amelung, ap. *American Journal of Archaeology*, 1927, p. 293-296; ici n°s 102, 217, et p. 144 *b*.

[50] Cf. ci-dessous, p. 250, n. 63.

[51] De là sa présence sur les mosaïques de Naples et de la Villa Albani représentant une réunion de philosophes : Reinach, RP, p. 261, 2, 5, et en dernier lieu, O. Brendel, ap. *Römische Mitteilungen*, 1936, p. 1-22.

être aussi l'horloge symbolique qui marque l'heure du destin [52].

Il est une chose enfin qui m'a fait renoncer à poursuivre cette analyse décevante [53] : dans les cas privilégiés où l'évocation des cultures devient précise, je constate que l'artiste, au lieu de choisir entre eux, juxtapose les deux symboles rivaux : l'exemple le plus net [54] est celui du n° 90 qui réunit sur les flancs d'un sarcophage des Muses Homère et Socrate : Homère, le classique par excellence, symbole de la culture littéraire; Socrate, patron des philosophes... Cet éclectisme [55] montre que nos monuments se préoccupent

[52] Dütschke, *Ravennatische Studien*, p. 150, 154.

[53] Cette incertitude m'empêche de prendre en considération l'intéressante hypothèse de G. Rodenwalt (*Jahrbuch d. D. A. I.*, 1936, p. 101 et suiv.) qui rattacherait volontiers à l'influence de Plotin sur l'aristocratie romaine de son temps nos sarcophages d'intellectuels datés (par leur style) des années 250-270. Il faudrait d'ahord pouvoir être sûrs que nos lecteurs sont hien des philosophes et non des littérateurs...

[54] Ceux-ci sont moins certains : sur les n°s 56-58, 61-63, on trouve aussi deux figures qui se répondent sur les deux flancs d'un même sarcophage : l'une peut symboliser la culture littéraire (cf. le poète du n° 58, l'Homère du n° 61), l'autre la philosophie; mais une autre explication, on l'a vu, est possible (p. 72, 218).

Sur le n° 102 s'opposent deux groupes de « maîtres » : Amelung voit dans l'un des cyniques; on pourrait dire, plus généralement, des philosophes; l'autre, alors, serait composé de littérateurs; de même pour le sarcophage cité p. 144 *b*.

Enfin, les deux Muses qui accompagnent sur le n° 206 le lecteur et la musicienne sont Uranie d'une part, et, de l'autre, Polymnie : or, dans le *Banquet* (187 e), Platon place sous le patronage de ces deux déesses la totalité des manifestations de l'activité culturelle (Uranie inspire les formes supérieures, Polymnie les formes vulgaires de l' « amour »). Leur réunion sur ce sarcophage peut signifier que les deux défunts possédaient à eux deux toute la culture, πάσης μουσικῆς μετέχοντε, en leur appliquant la légende de notre n° 71.

[55] On retrouve ce même symbolisme éclectique de la culture en dehors de l'art funéraire : cf. par exemple, deux gobelets du trésor de Boscoreale, au Louvre, ornés d'une série de squelettes d'hommes célèbres désignés par des inscriptions. Sur l'un, Sophocle, Moschion,

plus de célébrer l'étendue de la culture des défunts que d'en préciser les caractères : ils voudraient nous faire croire qu'elle était assez vaste pour qu'aucun des aspects de l'humanisme ne lui fût étranger... Sans doute, auraient-ils craint de paraître l'amoindrir en la délimitant.

Il faut donc se contenter d'un symbolisme global : le choix de nos scènes signifie de façon très générale que le défunt était un homme cultivé. J'en prévenais le lecteur dès mon introduction (p. 4) : nos monuments ne nous apprennent rien de bien précis sur le contenu de la notion antique de culture.

Mais nous pouvons les interroger maintenant sur la valeur attachée à cette culture, sur l'idée qu'on s'en faisait. Pourquoi, en effet, a-t-on si fréquemment représenté le défunt sous les traits d'un lecteur, d'un professeur, d'un conférencier? Pourquoi, de tant de façons, a-t-on cherché à perpétuer le souvenir du fait qu'il avait été un disciple des Muses, un homme cultivé?

Tout nous invite à reprendre, à propos des adultes, les conclusions qu'au précédent chapitre nous avons tirées de l'étude des sarcophages d'enfant : n'a-t-on pas voulu tout simplement honorer le mort en faisant l'éloge de sa culture? N'est-ce pas tout simplement parce que l'intelligence, la richesse de l'esprit était considérée par les Anciens comme un bien précieux entre tous, un titre d'honneur, une des plus belles choses dont il était permis de s'enorgueillir?...

Une telle manière de voir serait en harmonie avec la façon dont s'expliquent les autres thèmes de décoration funéraire empruntés comme les nôtres à la vie quotidienne (cf. p. 189). Soldats, officiers, se font représenter sur leur tombe avec leur armure et leurs décorations; les magistrats, dans l'exercice de leurs fonctions; les hommes d'affaires, en

Zénon (le stoïcien), Epicure; sur le second, Ménandre, Archiloque, Monimos, Démétrius de Phalère (Reinach, RR, I, p. 87, 3-4, 1-2; Héron de Villefosse, ap. *Monuments Piot*, t. 5, pl. 8, 7). Cf. aussi p. 193, n. 55.

train de présider à des scènes de métier... Pourquoi, sinon parce qu'ils étaient fiers d'avoir été soldats, fonctionnaires, directeurs d'entreprise, propriétaires fonciers?... De même, si nos défunts ont voulu que la postérité sache qu'ils avaient été avant tout des hommes cultivés, des lettrés, c'est qu'ils étaient fiers de l'avoir été, c'est parce qu'à leurs yeux, le meilleur d'eux-mêmes était d'avoir aimé la science, les lettres ou les arts, d'avoir été les « hommes des Muses »...

Comme au chapitre précédent, l'hypothèse que je propose à l'assentiment du lecteur a pour elle le témoignage explicite de l'épigraphie funéraire. Nous constatons que les épitaphes s'ingénient à louer le défunt de son intelligence, de ses connaissances, de sa culture.

Déjà les *elogia* des Scipions, dans la rude concision de leur latin archaïque, célèbrent l'intelligence et la sagesse, *ingenium, sapientia,* des vieux consuls [56]. Au temps de Sylla ou de César, une actrice, d'origine grecque, se vante d'avoir été « savante, instruite semblait-il par les Muses elles-mêmes », *docta, erodita paene Musarum manu...* [57].

Le thème se trouve repris, inlassablement, pendant tous les siècles qui suivent, à travers tout l'Empire, jusqu'à l'extrême fin de l'antiquité, jusqu'aux prolixes *elogia* du VI[e] siècle. On loue les défunts de leurs qualités intellectuelles, *ingenium* [58], *sapientia* [59]; de leurs connaissances. *Studia* [60],

[56] CIL I 30, 33, 34 (= Dessau 1, 4, 7); cf. CIL X 5282.

[57] CIL I 1009 (= CIL VI 10096, Dessau 5213, Bücheler 55). Je cite ce texte à cause de sa date; mais je veux en principe éviter de faire état des inscriptions relatives aux « professionnels » de la culture (artistes scéniques, professeurs, etc.). Mon but est de montrer que nos monuments s'expliquent dans le cas le plus général : celui d'hommes simplement cultivés. Si c'est vrai, à fortiori, il est possible que ces monuments aient appartenu à de tels professionnels (comme ceux que j'ai mentionnés p. 213-214), mais, faute de précisions, il est impossible de déterminer dans quels cas la chose est réelle.

[58] CIL V 6128 (= Bücheler 473), XI 3194 (= Bücheler 584); ICR 2, 87, 31 (= 2, 116, 91, Bücheler 737), 2, 115, 85 (= Bücheler 1408, Diehl 64).

[59] CIL III 7286 (= Bücheler 1511), XI 3276 (= Bücheler 552).

[60] CIL V 6128; VI 1779 (cf. p. 265).

litterae [61], *doctrina* [62], *disciplina* [63], *studiosus* [64], *litteratus* [65], *doctus* [66], autant de termes servant à évoquer leur culture [67], et toujours pour les glorifier.

Combien de défunts ont tenu à s'affirmer sur leurs épitaphes comme des intellectuels; quelle que soit leur position sociale, le domaine habituel de leur activité, ils veulent avant tout rappeler leur goût pour la culture, pour les formes les plus hautes de la vie de l'esprit. C'est un médecin de Smyrne qui fait graver sur sa tombe la bibliographie complète de ses œuvres [68]; c'est un juriste phrygien qui tient à rappeler qu'il s'est exercé aux Muses, aux lettres, à la poésie [69]; c'est un sénateur, ami de Fronton et comme lui « orateur insigne » [70], qui nous dit joliment: « j'ai trouvé le bonheur à vivre pour les dieux, mes amis et les lettres » :

vixi beatus diis, amicis, literis... [71].

Comme les hommes, les femmes revendiquent ce titre

[61] CIL VIII 20162 (= Dessau 7744).

[62] CIL XI 3194; ICR I, 282, 654 (= Bücheler 686); 2, 87, 31; Bücheler 1996.

[63] Gsell, *Inscriptions latines de l'Algéric*, 2247 (= Bücheler 1985*); ICR I, 304 (= Diehl 4356). Dans les deux cas relatives à des femmes.

[64] CIL V 6128 encore.

[65] CIL XI 1236 (= Dessau 7753).

[66] CIL VI 9693 (= Bücheler 1136), VI 23852 (= Bücheler 471); Bücheler 1167 (ce sont des femmes); ajouter *eruditus*, par exemple CIL VIII 8500 (= Dessau 7761).

[67] Cf. ma note *L'idée de culture et le vocabulaire latin*, en appendice à *Saint Augustin et la fin de la culture antique*, et aussi *Archivum Latinitatis Medii Aevi*, 10 (1934), p. 5 et suiv.

[68] CIG 3311 (= EG 305, IGRRP 4, 1445) : œuvres non seulement médicales, mais historiques, géographiques, etc.; en tout, 94 livres sous 12 titres.

[69] Ramsay, *Cities and Bishoprics*, t. 2, p. 386-388, l. 1 et 10.

[70] Comme nous l'apprend une inscription honorifique, CIL VI 1416 (= Dessau 2929), l. 1-2 : [*M. Pos*]*tumium Fest*[*um*] / *oratorem utraque facundi*[*ae*] *maximum*... (= en grec aussi bien qu'en latin).

[71] CIL VI 1417 (= Dessau 2940), l. 4-6; cette épitaphe lui donne également la qualité d'*orator* (l. 3).

d'honneur; elles aussi sont « doctes » [72], ayant reçu, comme les hommes, l'éducation libérale [73]. Autant qu'à leur beauté, c'est à leur intelligence, à leur culture que s'adresse l'hommage ému que tant de textes élèvent vers le souvenir de jeunes mortes...

Fait intéressant et qui vient appuyer l'interprétation littérale que j'ai proposée de nos musiciennes (p. 216), on les loue en particulier de leurs talents musicaux [74]. « Tu l'emportais, dit-on à l'une d'elles, sur les Sirènes et les Muses, par ton chant comme par ta beauté »,

cantu Sirenas Pandionidasque sorores et specie superasti [75].

Ce terme de *cantus* peut s'entendre aussi bien de la voix que de musique instrumentale; ailleurs, c'est bien de chant qu'il s'agit, comme dans la délicate épigramme grecque de Petronia Musa [76]. Mais le plus souvent l'éloge s'adresse à des joueuses de lyre, comme dans cette inscription où un mari dit de sa jeune femme :

docta lyra, grata et gestu, formosa puella... [77].

Plus précises que nos reliefs, les inscriptions permettent souvent de connaître l'orientation particulière des diverses cultures, encore que parfois s'y fasse jour le même souci de ne rien ôter à l'éloge et de vanter avant tout l'étonnante étendue de la culture du défunt, la variété de ses aspects [78].

[72] Cf. ci-dessus, n. 66.

[73] Bücheler 1167, v. 1 : *artibus ingenuis cura perdocta suorum.*

[74] On se souvient que nos reliefs ne nous montrent que des musiciennes, jamais des musiciens (cf. p. 154); de même les inscriptions ne louent jamais que des femmes; les hommes du milieu cultivé n'apparaissent jamais comme des musiciens; ceux qui sont désignés comme tels sont toujours ou paraissent être des professionnels, des histrions : ainsi Dessau 5253 et suiv.; *Notizie degli Scavi*, 1931, p. 321.

[75] Bücheler 1996, v. 8-9.

[76] EG 551 (= CIG 6261 = IG XIV 1942).

[77] Bücheler 1302, v. 1.

[78] Ainsi IG XII, 2, 443 (= IGRRP 4, 107) : le défunt est présenté à la fois comme un « sage » et comme un poète.

Nous rencontrons des épitaphes de philosophes [79], qui tiennent souvent à préciser l'école à laquelle se rattachait le défunt : stoïciens, platoniciens, épicuriens [80], et des femmes aussi revendiquent ce titre, se parent du nom de φιλόσοφος, *philosopha* [81].

Plus nombreuses encore sont les épitaphes qui font allusion aux divers aspects de la culture littéraire. L'éloquence, cette reine, occupe la place d'honneur : on se vante d'être *dicendo splendidus* [82], *eloquio primus* [83], *eloquens* [84], *cultus in eloquiis* [85], *in eloquio Latiari excellens* [86]. Bien d'autres formes d'activité littéraire sont également mentionnées dans les épitaphes : de combien d' « obscurs défunts » nous dit-on qu'ils ont été des poètes [87], des poètes dignes d'évoquer le souvenir de Virgile ou d'Ovide [88] ! Celui-ci a traduit Ménandre [89] ; celui-là écrit des dialogues, des épîtres et des idylles [90].

Que le ton volontiers dithyrambique des éloges qui leur sont décernés n'aille pas faire croire qu'il s'agit d'écrivains

[79] CIL VI 9783 (= Dessau 7778, Bücheler 1342), VI 17106 (= Dessau 7782), VIII 12924; IG XIV 278 (= IGRRP I, 500), 888 = EG 553, 1887 (IGRRP I, 316).

[80] CIL VI 9785 (= Dessau 7779) : *philosopho stoico*; IX 48 (= Dessau 7780, IG XIV 674, IGRRP I, 466) : φιλόσοφος Ἐπικούρειος ; CIL X 2971 (= Dessau 7781 = Bücheler 961); IGRRP 3, 459 : Πλατωνικὸς φιλόσοφος

[81] IGRRP 4, 125; CIL VI 33893 (= Dessau 7783) : *Euphrosyne pia, docta novem Musis, philosopha...*

[82] Dessau 7772 (= Bücheler 107).

[83] ICR 2, 116, 95 (= 90, 52, Diehl 728).

[84] ICR I, 169 (= Diehl 4653).

[85] ICR 2, 126, 1 (= 141, 31, Diehl 992).

[86] ICR I, 679 (= Diehl 207).

[87] CIL X 1284 (= Dessau 7785); *Notizie degli Scavi*, 1891, p. 34; EG 440 (= IGRRP 3, 1253); ICR 2, 115, 85 (= Bücheler 1408, Diehl 64) : *carmine doctiloquus.*

[88] CIL VI 638 (= Dessau 2954) : *Vergilianus poeta*; X 6127 (= Dessau 2955) : *Ovidianus poeta.*

[89] CIL IX 1164 (= Dessau 2953).

[90] CIL VIII 5530 (= Dessau 2956).

de génie malheureusement négligés par la postérité : il n'en faut pas douter, ce ne sont là que des amateurs, de simples lettrés dont les passe-temps littéraires se trouvent magnifiés par la piété des leurs.

On voit, par ces quelques exemples, combien on aimait à louer les hommes des mérites de leur intelligence, combien la culture était appréciée. Les inscriptions ne sont pas seules à manifester cet état d'esprit. Il suffit de feuilleter les classiques pour en découvrir d'innombrables témoignages : l'historien, le biographe antique ne peut développer un peu un « portrait », sans ramener le thème obligé de la culture. Ouvrons Salluste : le voici occupé dans *Catilina* à camper la figure de Sempronia; il ne manque pas de nous apprendre « qu'elle était doctement versée dans les lettres grecques et les lettres latines; qu'elle jouait de la lyre et dansait, mieux même qu'il n'eût convenu à une honnête femme » :

> *litteris Graecis et Latinis docta, psallere et saltare elegantius quam necesse probae* [91].

Rencontre-t-il dans *Jugurtha* la grande figure de Sulla? L'occasion est trop belle pour ne pas esquisser un portrait, et l'allusion à la culture n'y fait pas défaut :

> *litteris Graecis et Latinis, iuxta, atque doctissume, eruditus...* [92].

Ce ne sont là que des notations rapides. Veut-on voir le même thème largement traité? Ouvrons Suétone : chacune de ses biographies impériales rassemble en un tableau synthétique les *species*, les traits remarquables de caractère, groupés par catégories : presque toujours une de ces sec-

[91] *Catilina*, 25, 2.
[92] *Jugurtha*, 95, 3.

tions est consacrée à l'éducation, aux goûts, aux aptitudes et aux travaux littéraires, en un mot à la culture [93].

Inutile d'insister davantage : il s'agit là d'un tour d'esprit très commun. S'il était si répandu, c'est tout simplement que les manuels de rhétorique en avaient généralisé l'usage et codifié l'application. On sait avec quelle minutie les professeurs d'éloquence avaient analysé la structure de chacun des types de discours qui constituaient et les exercices scolaires et les genres littéraires en faveur de leur temps. Nous possédons ainsi les schémas qu'ils avaient établis à l'usage de leurs élèves, pour développer et discipliner leur imagination. Celui de l'*éloge*, ἐγκώμιον, *laus*, qui trouvait en particulier son application dans les oraisons funèbres, ἐπιτάφιος, *laudatio*, énumère comme il est de règle les différents τόποι les thèmes qu'il convient successivement de développer : parmi eux, figure toujours la παιδεία, l'éducation reçue, la culture [94].

Peut-être pensera-t-on que j'affaiblis la force des témoignages épigraphiques invoqués plus haut : ces inscriptions ne sont en effet que des *elogia* en raccourci, énumérant simplement un certain nombre des faits dont chacun eût fourni un brillant morceau au rhéteur ingénieux. Dès lors, n'est-ce

[93] Suétone, *César*, 55-56; *Auguste*, 84-89; *Tibère*, 70-71; *Caligula*, 53 (cf. 3, 1 : dans le bref portrait de Germanicus); *Claude*, 41-42; *Néron*, 20-21; *Galba*, 5, 1; rien pour Othon ni Vitellius; une brève allusion à propos de *Vespasien*, 23, 1; *Titus*, 2, 1; 3, 1-3; *Domitien*, 20. Le même usage est suivi par les compilateurs de l'*Histoire Auguste*, qui imitent de si près la manière de Suétone.

[94] Le τόπος de la παιδεία est déjà mentionné par Aristote, *Rhétorique*, I, 9, p. 1367 B, l. 28-30; il se retrouve chez les rhéteurs grecs de l'époque impériale (je renvoie aux *Rhetores Graeci* de Spengel) : Hermogène (t. 2, p. 12, l. 10-12), Théon d'Alexandrie (t. 2, p. 110, l. 5), Ménandre de Laodicée (t. 3, p. 420, l. 11-20), Aphtonios (t. 2, p. 36, l. 11-12), etc. De même chez les Latins, de la *Rhétorique à Herennius* (3, 6, 10; 3, 7, 14) et Cicéron (*De Inventione*, 1, 25, 35; 2, 9, 29; *Partitiones Oratoriae*, 78-80, 82), en passant par Quintilien (*Institution Oratoire*, 3, 7, 15), jusqu'à Laurentius Victorinus et Priscien (ap. Halm, *Rhetores Latini minores*, p. 304, l. 5, et 556, l. 23-30).

pas un thème bien banal que le leur? Ce n'est qu'un souvenir des schémas scolaires.

Peu importe [95]! Car ce sont précisément ces idées banales, ces cadres de pensée acceptés par tous, que l'historien de la culture recherche avec le plus d'intérêt : ce sont là les « constantes » qui définissent une civilisation.

Pour commencer — puisque désormais l'éloge de la culture nous apparaît comme une idée commune, une préoccupation très répandue l'hypothèse proposée pour expliquer nos monuments s'impose avec une vraisemblance accrue : eux aussi, à leur manière, ont servi à glorifier l'intelligence des défunts; n'est-il pas naturel de voir la sculpture exprimer à son tour un sentiment qui se fait jour par ailleurs de tant de façons?

D'autre part, la convergence de tous ces témoignages, celui des monuments figurés, celui des inscriptions, celui des textes littéraires rend plus sensible aux yeux de l'historien l'idée commune qu'ils expriment.

Elle est certes peu nouvelle. Elle est si évidente que les Anciens ne nous ont pas laissé le soin de la dégager. Tous les premiers ils avaient senti, et parfois avec force, combien leur culture, cette culture définie par l'éloquence et la philosophie, cette culture que transmettait l'éducation classique, était pour eux un titre d'honneur, constituait l'essence même de leur civilisation. Surtout à l'heure du déclin, quand le contact avec les Barbares les amenait à prendre davantage conscience de leur originalité. Comment ne pas se souvenir ici du mot célèbre de Libanios : « Si nous per-

[95] Car ce qui m'intéresse c'est le thème en lui-même et sa popularité; je ne m'occupe pas de savoir si son application est dans tous les cas légitime; il se peut, bien entendu, que les défunts soient souvent loués de leur culture parce que cela « faisait bien » dans un éloge funèbre, même s'ils n'avaient pas de titres exceptionnels... Mais cette usurpation est encore un hommage rendu à la culture...

dons l'éloquence, que nous restera-t-il pour nous distinguer des Barbares? » [96].

Dans l'*Eloge funèbre* de son ami saint Basile, saint Grégoire de Nazianze, au moment d'appliquer le précepte des rhéteurs et de faire le récit des années d'étude de son ancien condisciple d'Athènes, saint Grégoire, dis-je, tient à justifier en passant l'usage auquel il obéit. « J'estime, nous dit-il, que tous les hommes sensés conviennent que la culture intellectuelle est, de tous nos biens, le premier », οἶμαι δὲ πᾶσιν ἀνωμολογῆσθαι τὸν νοῦν ἐχόντων, παίδευσιν τῶν παρ' ἡμῖν ἀγαθῶν εἶναι τὸ πρῶτον [97].

Oui, la culture était bien, pour les Anciens, ce dont ils étaient le plus fiers. Puis-je espérer qu'après l'avoir vue reflétée dans nos monuments, cette idée paraîtra plus concrète et plus réelle? Au delà des textes, nous la voyons vibrer au cœur des hommes : tous ces monuments nous permettent d'entrer directement en contact avec ce milieu anonyme que nous voulions connaître. Nous les avons vus défiler un à un devant nous, ces gens si divers, qui possédaient en commun cet « immense amour des Muses » dont Virgile a parlé [98].

Gens de tout pays et de toute origine : c'est Rome et toute l'Italie, la Campanie, la Toscane avec la Cisalpine, c'est l'Orient grec et l'Occident latin, l'Espagne et la Gaule, Athènes et la lointaine Asie [99]. Nous avons connu ce médecin d'Ostie qui, sur sa tombe, veut encore approfondir sa science (n° 53); ce jeune officier qui n'a voulu rappeler

[96] Libanios, *Lettre 369*, 9 (Förster, t. 10, p. 355, l. 20 et suiv.).

[97] *Eloge de saint Basile*, 11, 1 : je traduis παίδευσις par « culture » quoique ce mot corresponde plutôt à παιδεία ; παίδευσις c'est proprement l'éducation. Mais puisqu'ici elle est considérée comme un bien permanent, c'est plutôt le résultat de l'éducation, donc la culture, qui est ainsi désignée.

[98] *Géorgiques*, 2, 475-476 : *me uero primum dulces ante omnia Musae, / quarum sacra fero ingenti percussus amore...*

[99] Que le lecteur se reporte à l'*Index* des provenances (p. 302).

qu'une chose : la passion qu'il mettait à discuter parmi les philosophes (n° 102). Et ce *graeculus*, Nicocrates, cet aventurier qui a roulé sa bosse par terre et par mer, πολλὰ βυθοῖσι καμών, ὁδηπορίες δ'ἀτόνησας, qui a fait les métiers les moins avouables, ἔνπορος εὐμόρφων γενόμην... μετέπειτα γυναικῶν; la mort venue, il a voulu proclamer avec fierté qu'il avait été pourtant, avant tout, un poète, un musicien, un artiste, un « homme des Muses », ἦμην ποτέ μουσικὸς ἀνήρ, ποιητὴς καὶ κιθαριστής, μάλιστα δὲ καὶ συνοδείτης (n° 93) [100].

Et tant d'autres enfin dont la personnalité nous échappe davantage. Et toutes ces femmes qui s'associent à la lecture de leur mari et partagent ses doctes travaux; et ces lectrices et ces musiciennes qui semblent nous dire, comme Claudia Italia sur le volumen qu'elle tend avec fierté : « Nous avons tenu à posséder la μουσική tout entière, les sciences et les arts auxquels président les Muses (n° 71). »

Toutes et tous, immobiles au fond de nos musées, dans la pose solennelle où l'art, habile ou ingénu, du sculpteur les a fixés pour l'éternité, nous répètent à l'envi, comme cet ami de Fronton dont j'ai cité l'épitaphe [101] : *vixi beatus... litteris*, « nous n'avons vécu que pour les lettres, et c'est là que nous avons trouvé le bonheur... »

[100] IG XIV 2000 (= EG 613, IGRRP I, 346), l. 5-6, 7-8, 2-4.
[101] Ci-dessus, p. 223, n. 71.

CHAPITRE IV.

L'HÉROÏSATION PAR LA CULTURE.

Occubat in terris Sapiens sed vivit in astris...

(CIL XI 2839, v. 6.)

Mais peut-être est-il possible de pénétrer plus avant; dans cette insistance à rappeler le souvenir de la culture, il y a peut-être quelque chose de plus qu'un thème de *laudatio*, que le désir tout humain de la part des défunts de tirer vanité d'une supériorité sociale. A certains indices, il est permis de percevoir dans nos monuments l'écho de préoccupations plus profondes, et comme une arrière-pensée religieuse et mystique.

De divers côtés, se fait jour dans la littérature antique une croyance très curieuse qui associe la vie intellectuelle à l'état des dieux et des héros, à la vie d'outre-tombe et à la notion d'immortalité. C'est à F. Cumont que revient le mérite de l'avoir, le premier, nettement dégagée :

> Tous ceux, nous dit-il, qui s'adonnaient au travail de l'intelligence participaient à la divinité. Ils étaient purifiés par la poursuite élevée des joies spirituelles et délivrés par elle des passions du corps et de l'oppression de la matière... [1].

[1] *After-Life in Roman Paganism* (New-Haven, 1922), p. 115; cf. p. 124-127, 206-212.

Méritée par le travail de l'esprit, l'immortalité astrale est obtenue grâce au patronage des Muses :

> Les neuf sœurs qui présidaient à l'harmonie des sphères éveillaient en l'homme par la musique et par la science le désir des vérités divines. Après la mort, elles appelaient à elles dans les cercles étoilés l'âme qui s'était purifiée en les servant [2].

A la suite de F. Cumont, P. Boyancé a repris l'étude de cette doctrine : il est parvenu, de façon très heureuse, à découvrir son origine, à expliquer son développement et à en éclairer l'exacte portée. Elle est née du Pythagorisme; en fait, on peut faire coïncider son apparition avec les honneurs divins rendus au fondateur de la secte, après sa mort, par les cités de Crotone et de Métaponte; Pythagore fut le premier mortel à être héroïsé pour sa science, pour les mérites de son intelligence [3].

De ce précédent, du développement de cette croyance pythagoricienne, tout un aspect de la notion d'héroïsation est sorti : le héros, non plus chtonien mais céleste, est un individu qui doit son immortalité non plus aux services de caractère social rendus à la cité, mais aux mérites personnels de son esprit. Du Pythagorisme, l'héroïsation par la science, la Μουσική, la culture, s'est répandue dans toute la pensée grecque : le platonisme, de Platon lui-même à Plotin, lui fit en particulier bon accueil; mais toutes les sectes l'ont plus ou moins adoptée : Aristote a aussi partagé cette croyance et, chose curieuse, l'Epicurisme lui-même, quelque athée qu'il fût, n'est pas sans en avoir tenu compte : la confrérie du Jardin rendait, en effet, à ses fondateurs, Epi-

[2] Ap. *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1919, p. 348; cf. aussi *Revue de Philologie*, 1919, p. 78 et suiv.; *Syria*, 1929, p. 232-235.

[3] *Le culte des Muses chez les philosophes grecs*, notamment p. 133, 233-247, 278.

cure et Métrodore, quelque chose qu'il faut bien appeler un culte [4].

L'analyse profondément documentée de P. Boyancé confirme en tout point l'intuition de F. Cumont; cette héroïsation est bien liée au culte des Muses, au caractère divin et au pouvoir des Muses. C'est d'elles que la vie de l'esprit reçoit cette transfiguration surhumaine. Le mécanisme, si on peut dire, de cette croyance, s'explique désormais de la façon la plus simple, la plus naturelle : le véritable culte qui convient aux Muses consiste à cultiver les arts qu'elles patronnent, à « se cultiver » en un mot. Vivre dès cette vie, par la culture, en familiarité avec elles, c'est mériter leur secours dans l'au-delà :

> C'est tout naturellement que les Muses présideront donc à l'héroïsation... C'est tout naturellement que celui qui a vécu avec les Muses et pour elles reçoit sa part de leurs honneurs [5].

Je ne puis que renvoyer le lecteur à cette démonstration lumineuse; sans prétendre y rien ajouter, je voudrais simplement montrer ici toute l'étendue de l'influence exercée par cette croyance sur la pensée antique. Elle s'exprime à travers toute la littérature, de Sapho pour le moins [6] à Proclus [7], le « dernier prêtre des Muses... » [8].

[4] *Ibid.*, p. 250-257, 272-275 (héroïsation de Platon); 289-290 (héroïsation de Plotin); 308 (hymne d'Aristote en l'honneur d'Hermias); 322-327 (testament d'Epicure; cf. aussi le mémoire de Poulsen cité ici p. 20, n. 2, sur les statues d'Epicure et de Métrodore ayant servi à ce culte).

[5] *Ibid.*, p. 275 (à propos de l'héroïsation de Platon).

[6] *A une femme qui n'honorait pas les Muses* (fr. 68 Bergck) : cf. le joli commentaire qu'après Plutarque (*Préceptes conjugaux*, 48, fin) en a donné M. Meunier, ap. *Femmes Pythagoriciennes, Fragments et Lettres*, p. 34, n. 1.

[7] *Hymne aux Muses*; cf. M. Meunier, ap. *Aristote, Cléanthe, Proclus, Hymnes Philosophiques*, p. 81-84; P. Boyancé, *Culte des Muses*, p. 294-297.

[8] Cf. L. Ménard, *De sacra poesi Graecorum*, p. 84.

Elle intéresse les formes les plus diverses de la vie intellectuelle. Il faut tenir compte, en effet, de l'extension du domaine sur lequel règnent les Muses. Leur patronage s'étend non seulement sur la musique vocale et instrumentale, sur les arts apparentés comme la poésie et la danse, mais encore sur les sciences, les mathématiques par exemple, astronomie ou géométrie [9]; la philosophie elle-même se place sous leur invocation [10].

C'est toute la culture, en un mot, qui dépend d'elles. C'est pourquoi on se sert volontiers, pour désigner celle-ci dans toute sa généralité, du terme de Μουσική [11]. Ce beau nom qui fait d'elle « la chose des Muses » met en évidence le lien qui la relie à ses divines inspiratrices, le caractère auguste, surnaturel qu'elle reçoit d'elles...

Aussi tous les aspects de la culture jouissent-ils du même pouvoir. La philosophie n'est pas seule à assurer à ses fidèles l'immortalité. Virgile, par exemple, placera dans ses Champs-Elysées, groupés autour de la figure symbolique de Musaeus, à côté des « héros » (au vieux sens social du mot) et des prêtres, « les poètes pieux et ceux qui rendirent la vie plus belle par l'invention des arts... [12] ».

Car le poète inspiré est le véritable « prêtre des Muses » [13]:

[9] Pour l'astronomie, cf. le rôle d'Uranie; pour la géométrie, voir la conclusion de la curieuse inscription mathématique de Pergame, CIG 3546 (= IGRRP 4, 503), l. 41 : Μουσῶν ἄρξει γεωμετρία.

[10] P. Boyancé, *Le culte des Muses chez les philosophes grecs*, p. 261, 310, 322 (les écoles philosophiques étaient organisées en confréries religieuses sous le patronage des Muses).

[11] Cet emploi au sens large de μουσική passait pour propre à la langue de Platon (*République*, 2, 376 *e*, etc.). P. Boyancé montre (*op. cit.*, p. 262, 278, 330) qu'il est resté vivant à l'époque hellénistique; pour l'époque romaine, cf. ici la légende du relief de Claudia Italia (n° 71), Πάσης μουσικῆς μετέχουσα, gravée sur un *livre*, dans une scène où n'apparaît aucun attribut spécifiquement musical.

[12] *Enéide*, 6, v. 660-668 (je cite le v. 663 d'après la traduction Bellessort).

[13] Horace, *Odes*, 3, 1, v. 3-4 : *Musarum sacerdos... canto*; Virgile,

il a le droit de compter sur leur protection, une fois la mort venue. De là cette croyance à l'apothéose des poètes, croyance que les poètes classiques expriment si souvent : nous n'y prenons pas garde, parce que leurs formules ont été rendues banales par l'usage que les poètes modernes en ont fait à partir de la Renaissance; mais il faut rendre à leurs vers leur véritable portée et tout leur sens fort [14]. Lorsque Horace par exemple s'écrie *non omnis moriar* [15], ou *sublimi feriam sidera vertice* [16], il fait plus qu'évoquer la gloire que ses poèmes lui vaudront parmi les hommes; il pense à bien autre chose qu'à cette immortalité en quelque sorte sociologique; c'est à l'immortalité astrale, à l'héroïsation que lui promettent les Muses, que lui mérite son culte pour la poésie [17].

Les sciences, les arts jouissent du même privilège. Les textes mettent surtout en lumière le rôle de l'astronomie et de la musique. On connaît les belles pages où F. Cumont analyse le *Mysticisme astral dans l'antiquité* [18] : il y montre comment la contemplation du ciel, l'étude de ses lois, purifie l'âme humaine en même temps qu'elle l'emplit de joie.

Géorgiques, 2, v. 476 : (*Musae*) *quarum sacra fero*. Ai-je besoin de rappeler la valeur religieuse que conserve le mot *vates* appliqué aux poètes (ainsi Ovide, *Amores*, 3, 9, v. 17-18 : *at sacri vates et divum cura vocamur. Sunt etiam qui nos numen habere putant*) ?

[14] Comme le montrait avec force C. Pascal dès la première édition de son livre *Le Credenze d'oltretomba nelle opere letterarie dell'antichità classica* (Catane, 1912), t. 2, p. 224-227.

[15] *Odes*, 3, 30, v. 6 (cf. v. 16 l'intervention de Melpomène).

[16] *Odes*, 1, 1, v. 36 (cf. tout le passage, v. 29 et suiv.).

[17] De même Virgile, *Géorgiques*, 2, v. 475-482 (cf. sur ce texte Cumont, *After-Life*, p. 210); Tibulle, 1, 3, v. 57 et suiv.; Ovide, *Amores*, 3, 9, v. 59-66; *Tristia*, 4, 10, v. 129-130; *Métamorphoses*, 15, v. 875-876; Stace, *Silvae*, 2, 7, v. 107 et suiv., etc.

[18] Ap. *Bulletin de l'Académie Royale de Belgique, Classe des Lettres*, 1909, p. 256-286; *Astrology and Religion*, p. 139 et suiv., p. 166 et suiv.; on pourrait, bien entendu, ajouter bien d'autres textes à ceux qu'il étudie : ainsi saint Augustin, *De moribus ecclesiae catholicae et de moribus Manichaeorum*, I, 21 (38), etc.

Faite pour le ciel, parcelle de l'éther divin, l'âme, par l'astronomie, entre en communion avec les dieux stellaires, se dégage des bassesses terrestres et redevient toute divine...

La musique apparaît souvent en liaison étroite avec l'astronomie et participe à son prestige. Car l'ordre du monde fondé sur la rigueur du nombre est lui-même une harmonie, une musique. La musique humaine, celle des voix et des instruments participe à l'éminente dignité de la musique des sphères. N'est-elle pas « nombre », elle aussi [19]?

Dans ce *Songe de Scipion* si profondément imprégné de mystique néo-pythagoricienne, Cicéron nous fait entendre l'harmonie sublime du Cosmos, et il ajoute :

> Les doctes esprits qui ont su imiter cette harmonie avec la lyre et le chant se sont frayé le retour vers ce lieu (le ciel, séjour des Bienheureux), au même titre que les puissants génies qui, au cours de leur vie mortelle, ont cultivé les sciences divines... [20].

Voici donc les musiciens héroïsés au même titre que les savants et les philosophes. Dans ce pouvoir surnaturel reconnu à la musique, il y a autre chose qu'une analogie avec le cas de l'astronomie. Il est facile d'y reconnaître la survivance de croyances magiques qui remontent à un très lointain passé; jamais, chez les Anciens, la musique ne s'est complètement dépouillée de la puissance mystérieuse qu'elle avait à l'origine, lorsqu'elle servait aux incantations des sorciers, lorsqu'elle guérissait possessions et maladies... [21] : chez tous ceux, néo-pythagoriciens, platoniciens tardifs, en

[19] F. Cumont, *After-Life in Roman Paganism*, p. 212; Goblot, *De musicae... cum philosophiae conjunctione* (thèse latine), p. 46.

[20] *De Republica*, 5, 18 (voir en dernier lieu l'édition de P. Boyancé, ap. *Etudes sur le songe de Scipion*, p. 26); cf. le commentaire de Macrobe, *ad loc.* (2, 3, 1-11); la même doctrine se retrouve chez Jamblique, *Vie de Pythagore*, 66-67.

[21] P. Boyancé, *Le culte des Muses chez les philosophes grecs*, toute la première partie.

qui survit ou renait ce mysticisme un peu trouble, nous retrouvons cette confiance dans la vertu souveraine de la musique, agent de purification pour l'âme et pour le corps [22].

Il faut dire enfin que ce serait limiter la diffusion de cette conception religieuse de la culture que de la présenter sous une forme aux contours trop arrêtés. Héroïsation par la culture : telle est bien son expression la plus concrète, mais elle est susceptible aussi de se manifester sous bien d'autres aspects.

Chez les penseurs pour qui l'âme est immortelle par nature, il s'agira moins de l'acquisition par la culture d'un pouvoir nouveau, d'une qualité nouvelle, que d'une méthode pour ramener l'âme à la conscience de son état primitif. Pour peu que cette notion de « pédagogie » s'oblitère, notre idée se présente sous la forme banale d'une preuve de l'immortalité de l'âme : l'existence de la science et de ses magnifiques constructions servira à attester qu'il y a bien dans l'âme un souffle divin expliquant un pareil pouvoir créateur... [23].

[22] Diodote, d'après Cicéron. *Tusculanes*, 5, 39, 113 (P. Boyancé suppose ingénieusement que Cicéron pensait à Diodote en écrivant la phrase du *Songe de Scipion* citée plus haut, n. 20 : cf. *Revue des Etudes Latines*, 1936, p. 295). Julien l'Apostat, *Lettre 109* (éd. Bidez, p. 186-187). Proclus, d'après Marinos, *Vie de Proclus*, 20.

Au contraire, chez les philosophes rationalistes (d'Aristote, *Politique*, 8, 3, p. 1337 *b* et suiv., à saint Augustin, *De Musica*, 1, 4, 5 fin) cette notion de musique « cathartique » s'affaiblit et devient l'idée toute moderne de délassement, l'art étant considéré comme un dérivatif. C'est alors qu'apparaît une autre conception de la musique, que j'ai étudiée dans mon *Saint Augustin*, p. 197-210 : μουσική, *musica*, désigne dans le plan d'études propédeutiques à la philosophie, ἐγκύκλιος παιδεία non plus un art, mais une science, la science théorique de la rythmique et de l'harmonique (ou acoustique). Ici, il n'y a pas seulement analogie secrète entre musique et astronomie, mais identité de nature : ce sont deux sciences mathématiques.

[23] Ainsi dans le dialogue pseudo-platonicien *Axiochos*, 370 *b-c* (ap. Platon, *Œuvres*, coll. Budé, t. 13, 3, *Dialogues Apocryphes*, p. 146).

Ceux au contraire qui répugnent à admettre que l'âme soit immortelle, ou qui, sans poser le problème, concentrent leur attention sur la vie présente, se contenteront de penser que la science ou l'art les identifient aux dieux dans la mesure et pendant le temps où ils pratiquent l'une ou l'autre. C'est alors que l'on se sent, selon la belle formule épicurienne, « comme un dieu parmi les hommes », ὡς θεός ἐν ἀνθρώποις [24]. L'idée s'exprime de façon magnifique dans une belle épigramme attribuée à l'astronome Ptolémée :

> Je sais que je suis mortel et né pour un jour. Mais *quand* je contemple la révolution circulaire des astres innombrables, je ne foule plus la terre de mes pas, mais c'est chez Zeus lui-même que je me rassasie d'ambroisie, nourriture des dieux... [25].

Ceux enfin que leur curiosité avide de certitudes mystiques portait à spéculer sur la vie de l'au-delà, transposaient cette expérience vécue dans leur conception des Champs-Elysées, du séjour des Bienheureux. La vie intellectuelle n'était pas seulement le moyen d'obtenir la vie éternelle, elle en représentait déjà le gage et comme un avant-goût.

De Pindare à Jamblique on a de la sorte volontiers considéré la musique comme l'occupation normale, l'une des joies les plus constantes des Bienheureux dans leur vie d'outre-tombe : on se les représentait s'adonnant au chant, au jeu du luth ou de la lyre [26]. Mais, avec la musique, c'étaient toutes les formes de la culture qu'on retrouvait dans les prairies émaillées de fleurs où vivaient les héros; comme l'imagine l'auteur de l'*Axiochos*, il y avait là « des

[24] Epicure, *Lettre à Ménoecée*, 66, 7-8 Usener.

[25] *Anthologie grecque*, 9, 577.

[26] Pindare, *Thrènes*, fr. 129, 5 (édit. Schröder, p. 319) (cité par Dütschke, *Ravennatische Studien*, p. 185); Jamblique, *Vie de Pythagore*, 139, 148 (cité par Delatte, ap. *Revue Archéologique*, 1913, I, p. 329-330).

discussions pour les philosophes, des théâtres pour les poètes, des chœurs de danse et des concerts, des banquets bien ordonnés » [27].

On voit toute la richesse et l'intérêt de cette croyance. Le problème se pose pour nous de savoir si l'écho s'en retrouve dans nos monuments funéraires. Si tant de défunts ont tenu à se proclamer sur leur tombe, comme des disciples des Muses, ne serait-ce pas parce qu'ils attendaient d'elles, au même titre qu'Horace ou Virgile, que Plotin ou Proclus, l'héroïsation, l'immortalité?

La chose est certes possible et j'invoquerai, ici encore, pour l'établir, le témoignage de l'épigraphie. Un certain nombre d'inscriptions funéraires attestent en effet que cette espérance n'était pas réservée aux seuls « héros de la pensée », comme nous disons encore, aux grands philosophes, aux grands artistes, mais qu'elle était revendiquée par de simples disciples, par tels de ces « obscurs défunts » qui, avec tant de cœur, avaient consacré le meilleur d'eux-mêmes aux Muses, à l'art, à la poésie, au savoir...

Je renvoie de nouveau le lecteur à la thèse de P. Boyancé : il y trouvera un beau commentaire de plusieurs inscriptions datées du IIIe ou du IIe siècle av. J.-C. et qui toutes affirment la foi du défunt dans l'immortalité, mettant son héroïsation en rapport avec le patronage des Muses et par suite avec le travail de l'esprit [28].

Il serait facile d'allonger la liste; bien d'autres inscriptions hellénistiques expriment la même croyance [29]; mais,

[27] *Axiochos*, 371 *c-d* (éd. citée, p. 148).

[28] *Le culte des Muses chez les Philosophes grecs*, p. 278-282 (inscription de Rhodes, ap. *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1912, p. 230 et suiv.), 330 et suiv. (IG XII, 3, 330, testament d'Epiktèta de Théra), 335 (épitaphe du philosophe Léonidas de Tarente, ap. *Anthologie*, 7, 715), 343 et suiv.

[29] Ainsi CIG 938 (= EG 104), provient du Lycabette : ἀσκητὴς σοφίης ὤιχετὲς ἀθανάτους.

puisqu'il s'agit d'expliquer nos monuments, il vaut mieux rechercher des textes d'époque romaine.

F. Cumont a cité deux épitaphes métriques provenant de l'Italie centrale : l'une [30] concerne un enfant de dix ans; comme le font nos sarcophages, mais avec plus de précision, elle évoque son travail d'écolier :

Dogmata Pythagorae sensusq(ue) meavi sophorum,
et lyricos legi, legi pia carmina Homeri
sivi (sic) *quid Euclides abaco praescripta tulisset...* (l. 7-9).

Sa conclusion, assez nébuleuse (car il s'y superpose jusqu'à trois notions distinctes de l'au-delà), contient cependant une allusion à l'immortalité astrale :

nunc vero infernas sedes Acherontis ad undas
taetraque Tartarei SIDERA possideo...,
haec domus aeterna est, hic sum situs, hic ero semper.

(l. 13-14, 17).

La seconde [31] est beaucoup plus précise; elle commence par exprimer l'espoir que l'âme du jeune défunt, un adolescent, *Castorius juvenis*, a obtenu d'être admise au séjour céleste (l. 1-5); la suite montre que c'est bien à sa supériorité intellectuelle, à sa science, à sa culture, que Castorius doit son héroïsation :

occubat in terris sapiens, sed vivit in as[*tris* [32].
Et nunc, docte puer, studiis et jure pe[*rite,*
in virenti loco comitatur turba piorum... (l. 6-8).

[30] CIL XI 6435 (= Bücheler 434, mais celui-ci donne un texte très fautif), provient de Pesaro; date incertaine; Cumont, ap. *Syria*, 1929, p. 233.

[31] CIL XI 2839 (= Bücheler 743, Diehl 3433); Bolsena, v[e] s. ap. J.-C., païenne.

[32] *A*[*stris*], complément de Bücheler, *a*[*lto*], CIL; de même l. 7, *pe*[*rite*] ou *pe*[*ritum*].

P. Boyancé a, d'autre part, mis en valeur le témoignage d'une inscription grecque de Rome [33], dont l'inspiration lui paraît nettement néo-platonicienne : c'est l'épitaphe d'un médecin, Asklèpiadès, qui avait écrit un ouvrage démontrant l'immortalité de l'âme (v. 4-6); il connaît après sa mort un sort bienheureux dans le séjour de Zeus (v. 9, 11-12), et c'est bien à son activité littéraire, philosophique, intellectuelle qu'il pense devoir cette apothéose, car, nous dit-il, « il a élevé (évidemment en action de grâces) un autel à Apollon et aux Muses »,

Λητοίδῃ καὶ Μούσαις βωμὸν ὑπ' ἠέρι τεύξας (v. 10).

Aux textes invoqués par mes prédécesseurs je voudrais joindre ces quelques autres qui ne me paraissent pas moins probants et qui, plus anciens, permettent de suivre à travers les siècles la persistance de la tradition. Voici une inscription funéraire d'Ephèse [34]. Un jeune homme de dix-huit ans y proclame avec fierté :

> J'habite la demeure sacrée des héros, et non pas l'Achéron : car c'est là le terme de l'existence pour les sages... (v. 7-8).

On a découvert à Pergame l'épitaphe d'un Ti. Claudius Paulinus [35] : elle le qualifie brièvement de héros :

Θεοῖς καταχθονίοις καὶ Τι. Κλαυδίῳ Παυλείνῳ ἥρωι.

Mais une inscription honorifique, concernant le même personnage, et connue antérieurement, nous apprend la cause de son héroïsation : c'est qu'il avait été un philosophe :

[33] IG XIV 1424 (= EG 594, IGRRP I, 203), Rome, IVe s. ap. J.-C.; Boyancé, *Culte des Muses*, p. 284-291.

[34] CIG 3019 (= EG 228), Ephèse, Ier s. ap. J.-C.; cf. encore CIG 4703 (= EG 259), Egypte, IIe s.

[35] Wiegand, *Zweiter Bericht über die Ausgraben in Pergamon*, ap. *Abhandlungen der Akademie de Berlin*, 1932, p. 39, n° 24; cf. p. 42.

Ti(berio) Claudio / Paullino, / philoso/pho, hero [36].

J'ai enfin versé au débat une inscription de Smyrne [37] : l'épitaphe d'un éphèbe mort à dix-huit ans, Dionysos.

> Tandis qu'il était parmi les vivants, son cœur avait reçu les marques les plus éclatantes de la sagesse des Muses,
>
> ὅς ποτ' ἐνὶ ζωοῖσιν ἐ[ὼ]ν στέρνοισι λελνόγχει
> μουσοπόλου σοφίης σύμβολα κεδνότατα... (v. 3-4).

Il est mort,

> mais il a obtenu de devenir un dieu : abandonnant la part mortelle de la vie, il est semblable aux héros immortels et partage leur demeure,
>
> ἰσουρανίων δ'ἁψάμενο(ν) γενέθλων·
> [θ]νητὸν γὰρ προλιπὼν ζωῆς μέρος, ἀθανάτοισι
> ἐσθ' ἴσος ἥρωσιν τα(ὐ)τὸν ἔχων τέμενος. (v. 8-10).

Comment ne pas voir un lien entre cette heureuse fin et la possession de la sagesse, « don des Muses », μουσοπόλου σοφίης [38] ?

Mais il est temps de revenir à nos monuments. Est-il possible d'y reconnaître avec certitude, ou du moins avec vraisemblance, l'écho de pareilles croyances?

Nous possédons une épitaphe grecque provenant d'Ostie dans laquelle un médecin affirme sa foi dans l'immorta-

[36] CIL III 302 = 6850 (= Dessau 7771), Antioche de Pisidie. Cf. la même formule dans une inscription grecque, honorifique : IGRRP 4, 1359, Sosandra.

[37] Ap. *Revue Archéologique*, 1933, I, p. 172, d'après W. Peeck, *Athenische Mitteilungen*, 1931, p. 122, n° 5.

[38] L'idée que la culture est un « don des Muses » reparaît fréquemment : CIL VI 7578 (= Bücheler 422), v. 9 : *Musae mihi dederant puero facundus ut essem*; CIL VIII 8870 (= Bücheler 501), v. 4 : *quem docta studiis ornarat diva Thalia*; CIL VI 33893 (= Dessau 7783), l. 3 : *docta novem Musis*, etc...

lité [39]; il s'y donne le surnom de ὁ πάνσοφος, « le Sage en toutes choses » [40]; n'est-ce pas se présenter comme un philosophe? Or, Petersen a proposé de voir dans ce texte le début de l'inscription dont nous avons lu la fin sur le sarcophage n° 53, sarcophage décoré, on s'en souvient, d'une figure de médecin, assis, lisant, devant sa bibliothèque ouverte [41]. Notre texte aurait été gravé sur le couvercle, aujourd'hui perdu, de ce monument.

L'hypothèse est séduisante; elle a pour elle la communauté d'origine, la rareté relative d'inscriptions grecques en pays latin, le mot enfin d'εἰητήρ, médecin, qui convient si bien à notre relief. Si on l'admet, nous tenons un premier cas où la représentation du défunt en « lettré » s'explique par la foi en l'immortalité.

Toutefois nous ne sortons pas de l'hypothèse; rien dans le relief lui-même ne vient l'appuyer. Mais nous rencontrons ailleurs des indices tout à fait précis. En publiant pour la première fois le sarcophage de Beyrouth (n° 10), F. Cumont a cherché à expliquer le dessin qui fait succéder sur les faces de ce petit monument l'image de l'enfant héroïsé sous les traits d'Eros, à la scène d'enseignement où le même enfant recevait les leçons de son maître [42].

Cette juxtaposition lui paraît traduire plus qu'une succession dans le temps, mais bien une relation causale : c'est parce qu'il a été un bon écolier, parce qu'il s'est adonné avec passion à l'étude, que le petit défunt a mérité et obtenu l'immortalité bienheureuse... La conclusion paraît devoir s'imposer; F. Cumont explique de même les sarcophages

[39] IG XIV 942 : elle n'est connue que par une mauvaise copie; le texte corrigé par Kaibel est celui-ci : Ε.....ς εἰητὴρ ὁ πάνσοφος. Ἐνθάδε κεῖμαι, οὐχὶ θανών· θνήσκειν μὴ λέγε τοὺς ἀγαθούς.

[40] Cf. IG XII, 2, 443 (= IGRRP 4, 107), l. 1-2 : Ὁ πάντα σοφὸς καὶ Μουσῶν ὄχ' ἄριστος Ἀλκιβιάδης....

[41] Petersen, ap. *Römische Mitteilungen*, 1900, p. 171-176.

[42] Ap. *Syria*, 1929, p. 232-235.

de la série Wernicke qui font également succéder, à la scène d'enseignement, l'apothéose de l'enfant (nos n°s 3, 4) et ceux qui présentent le petit défunt sous les traits d'un orateur entouré par les Muses ou leurs symboles (n°s 18, 19).

Deux monuments nouveaux viennent s'ajouter à ce groupe : le petit sarcophage asiatique n° 11, que tout rapproche du sarcophage de Beyrouth. Sa décoration identique se rattache évidemment à la même inspiration. D'autre part et surtout le précieux sarcophage du musée des Thermes, n° 9.

Ce dernier, par son symbolisme précis, m'a paru apporter une confirmation certaine à l'hypothèse proposée par F. Cumont [43]; lui aussi nous montre d'une part la brève existence terrestre de l'enfant; de l'autre son héroïsation. De sa vie terrestre nous n'apprenons qu'une chose : il a été un bon petit écolier, *studia amavit, obsequens magistri fuit* [44]... N'est-ce pas nous suggérer que c'est à son travail intellectuel qu'il doit le « salut »?

Le monument lui-même vient cette fois le confirmer : on se souvient de la scène centrale, scène de *prothesis* adaptée à une signification nouvelle. L'enfant y apparaît étendu, mais non plus endormi dans le sommeil de la mort; il est déjà héroïsé, et son âme renaît à une vie nouvelle, θνητὸν προλιπὼν ζωῆς μέρος : abandonné, le cadavre gît, les membres en désordre sous le lit. Il vit : et qui donc entoure sa couche? Ce ne sont plus les pleureuses rituelles; ce sont des déesses, les Muses, qui conversent familièrement avec lui. N'est-ce pas affirmer clairement que la science des Muses acquise par l'étude l'accompagne dans la mort, au delà de la mort? N'est-ce pas proclamer que les Muses qu'il a servies avec toute sa jeune intelligence lui garantissent l'immortalité?

[43] Je reprends ici les conclusions de l'étude parue ap. *Revue Archéologique*, 1933, I, p. 163-173.

[44] Cf. l'épitaphe d'enfant citée plus haut, p. 201, n. 10.

Bien des monuments consacrés, non plus à des enfants mais à des adultes, me paraissent refléter une conception analogue. Deux fois nous avons vu (n°s 221-222) le buste d'une défunte, représentée en musicienne, enfermé dans un disque, *imago clipeata*, que soulèvent et emportent deux groupes de centaures marins et de Néréides musiciennes.

Schéma on ne peut plus clair; le symbolisme funéraire des Néréides est aujourd'hui bien établi [45]; ces déesses, qui conduisirent jadis Achille héroïsé dans l'île de Leukè, rendent quotidiennement aux simples mortels le même service; elles emportent leur âme au séjour des Bienheureux, εἰς Μακάρων νήσους. Que telle soit bien, ici, la pensée du sculpteur, le geste d'enlèvement que font les Centaures océaniques l'indique expressément : oui, la défunte est bien héroïsée, et puisqu'elle est une musicienne, c'est bien à la μουσική qu'elle doit cet honneur [46].

Au-dessus de la tête de nos musiciennes, un voile se recourbe et se soulève, comme gonflé par le vent; ce détail, qui est caractéristique des représentations des Néréides, n'est pas mis là par hasard : on a le droit de lui reconnaître une valeur mystique : il peut contribuer à symboliser l'apothéose [47]. Or, je le retrouve sur un autre de nos sarcophages: le n° 94 nous a montré, à gauche, un grand buste de la défunte qu'auréole pareillement une draperie gonflée. A droite, lui répondant, le buste de son époux; devant lui une corbeille pleine de raisins, symbole d'immortalité bien

[45] Carcopino, *La Basilique pythagoricienne de la Porte Majeure*, p. 297-298; C. Picard, ap. *Revue de l'Histoire des Religions*, 103, 1931, p. 5-28.

[46] Peut-être la même explication convient-elle au sarcophage n° 183 : buste du défunt, en lecteur dans une *imago clipeata* qu'emportent deux Eros. Mais le symbolisme de l'Eros est souvent éclipsé par sa fonction purement décorative.

[47] Ainsi, ici-même, n° 3 *d*, ou, pour citer un exemple plus célèbre, la Sappho au saut de Leucade, dans l'abside de la Basilique de la Porte Majeure, ap. Carcopino, *ibid.*, pl. XXIV.

connu [48]. La réunion de ces deux indices renforce l'impression que fait chacun d'eux : ici encore les deux défunts se présentent comme héroïsés.

Ici encore, la cause de leur salut est évidente; au centre, dans la *mandorla*, ils se sont fait représenter en intellectuels, l'homme en lecteur, la femme en auditrice, debout devant lui, accoudée en « Polymnie »...

Que de fois avons-nous rencontré les Muses, assistant, divines inspiratrices, le lecteur méditant ou l'orateur qui récite [49] ! Je n'ai jusqu'ici voulu voir en elles qu'un symbole du travail de l'intelligence : elles nous ont servi à préciser le caractère culturel des scènes où elles figurent [50]. Mais n'ont-elles pas une valeur plus profonde?

Nous rencontrons ici l'hypothèse proposée par F. Cumont et P. Boyancé pour les sarcophages des Muses [51] : les figurer sur une tombe, n'est-ce pas invoquer leur secours? N'est-ce pas exprimer l'espérance qu'elles se souviendront dans l'autre vie de celui qui les avait si bien servies pendant sa vie terrestre? Si déjà l'hypothèse paraît séduisante lorsque ces déesses sont représentées seules, combien plus sera-t-on porté à l'admettre lorsque le défunt s'est fait représenter avec elles, en train de les servir!

Dans deux cas privilégiés je crois bien percevoir comme une confirmation de ce point de vue. J'ai déjà utilisé l'épitaphe de Nicocrates [52] gravée sur le couvercle de sarcophage où, par deux fois, il s'est fait représenter en compagnie d'une Muse (n° 93). Elle nous raconte sa vie, vie mou-

[48] D'origine dionysiaque : V. Macchioro, *Simbolismo nelle figurazioni sepolcrali romane* (ci-dessus, p. 181, n. 1), p. 82-88.

[49] N^os^ 18-21, 23, 82, 93, 102, 103, 108-110, (153?), 155, 192, 206-209, 211, 215-217. Cf. de même l'image de Minerve, n^os^ 147, 159.

[50] Ci-dessus, p. 193-194; de même lorsqu'elles assistent à l'éducation de l'enfant : n^os^ 3, 4, 8, 12, 13.

[51] *Loc. cit.*, p. 232, n. 2; Boyancé, *Culte des Muses*, p. 1 et 347.

[52] Ci-dessus, p. 94, 194, 230 : IG XIV 2000 (= EG 613, IGRRP 1, 346).

vementée et picaresque : il a été d'abord un « homme des Muses », μουσικὸς ἀνήρ, poète, cithariste, artiste lyrique; puis voyageur, proxénète enfin (l. 2-8). Il est mort, « ayant fini (son) temps sur la terre », il a « rendu l'âme qu'il avait reçue des cieux »; et maintenant, « après la mort, ce sont les Muses qui sont maîtresses de son corps » (l. 9-12).

Ce dernier trait a un sens littéral, que Montfaucon jadis a bien vu : les deux Muses sculptées sur le tombeau gardent, en quelque sorte matériellement, la dépouille qu'il renferme. Mais (sinon quelle platitude!) ce sens littéral se double d'un sens mystique. L'allusion à l'âme immortelle est évidente : πνεῦμα λαβὼν δάνος οὐρανόθεν (l. 9), et visiblement les Muses sont associées à cette vie d'outre tombe.

Or, qu'est-ce qui peut avoir acquis à notre héros la protection des déesses? Ce n'est certes pas son louche commerce qui lui a valu cet honneur! C'est d'avoir été, jadis, leur disciple; aussi est-ce sous les traits d'un poète, d'un « homme des Muses » qu'il s'est fait représenter.

Considérons maintenant le beau sarcophage du Louvre dont j'ai décrit la face principale sous le n° 104. La défunte, studieuse disciple d'Homère [53], apparaît peut-être une première fois sous la figure de la lectrice assise. C'est bien elle en tout cas que nous voyons à droite, debout, complètement enveloppée dans un linceul. C'est comme morte, comme ombre, qu'elle est ici représentée. Une Muse, posant une main sur son épaule, la pousse, l'entraîne... Vers la mort? Non! Vers l'immortalité : entre leurs têtes une étoile flamboie, symbole du paradis astral promis à l'âme docte et sage...

C'est peut-être la même idée qui s'exprime dans le geste de la Muse qui soulève une couronne au-dessus de la tête du lecteur (n° 216), qui pose familièrement la main sur

[53] Comme l'indique la figure sculptée sur le flanc droit (décrit sous le n° 61).

l'épaule nue de la musicienne (n°s 207, 215, 217) ou qui soutient son instrument (n°s 207, 216)...

On va parfois plus loin; cette immortalité acquise par les Muses, par l'imitation des Muses, finit par apparaître comme une assimilation à la nature divine des Muses elles-mêmes, comme une identification à elles. Si on y prend garde, c'est l'idée qu'exprime la légende gravée sur le *volumen* de Claudia Italia (n° 71); qu'on en pèse les termes: πάσης μουσικῆς μετέχουσα, « *maintenant* [54] elle a part à *toute* la chose des Muses ». Il est bien clair que durant sa vie terrestre, quelle qu'ait été l'étendue de sa culture, jamais Claudia n'a pu prétendre posséder toute la science des Muses; c'est maintenant, dans l'immortalité divine, que s'accomplit sa pleine assimilation à l'essence même de ces déesses.

Mais rien n'était plus familier à la pensée antique que cette notion de ὁμοίωσις τῷ θεῷ [55], et l'art funéraire disposait d'un procédé très franc pour l'exprimer : il n'hésitait pas à représenter le défunt sous les traits, avec les attributs, d'un dieu [56]. Nous trouvons de la sorte nos défuntes présentées comme des Muses.

On a voulu parfois attribuer cette valeur au simple type de la *musicienne* [57]; c'est aller trop loin; mais ailleurs la chose est certaine. Quatre fois (n°s 20, 102, 109, 215) nous avons rencontré le défunt en lecteur accompagné de *neuf* figures féminines, dont *huit* sont des Muses; la neuvième (auditrice ou musicienne), traitée en portrait, est la femme

[54] Je cherche à rendre ainsi la valeur du participe *présent*.

[55] A.-J. Festugière, *L'Idéal religieux des Grecs et l'Evangile* (Paris, 1932), p. 116.

[56] Collignon, *Les statues funéraires dans l'art grec*, p. 315-323; Carcopino, *Basilique pythagoricienne*, p. 97-98; J. Bayet, ap. *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, 39, 1921-1922, p. 259-266.

[57] Ainsi Dütschke, *Ravennatische Studien*, p. 189 (à propos de notre n° 213); Ruech, *Guida* du musée de Naples, n° 629 (sur notre n° 221).

du défunt et, selon toute vraisemblance, partage son tombeau; n'est-ce pas suggérer qu'elle est devenue l'égale des Muses, puisqu'elle occupe la place de leur neuvième compagne?

Chose singulière, les hommes même semblent aussi avoir été assimilés à ces déesses : l'enfant héroïsé du n° 9 converse, dans la scène centrale, avec *huit* Muses; n'est-il pas, par là même, considéré lui aussi comme le neuvième personnage qui complète le collège divin? Ailleurs (n° 23) le jeune lettré est bizarrement pourvu d'une double mèche de cheveux dressés sur le front qui évoquent les deux plumes qui servent d'insigne aux Muses [58] : en quelque façon il participe à leur type; je dirai qu'on l'a héroïsé en « Musaeus »...

J'ai rencontré d'autres assimilations d'une portée équivalente : le lecteur du n° 102 est accompagné non seulement de sa femme et de huit Muses, mais encore de *six* figures de « maîtres » : Rodenwalt pense aux Sages de la Grèce; du coup, c'est sous les traits du *septième* Sage qu'il est représenté, comme son épouse l'est en neuvième Muse...

Le sarcophage n° 206 nous montrait le lecteur accompagné d'Uranie, la musicienne, avec Polymnie. Ces deux Muses nous ont paru symboliser deux aspects essentiels de la culture, et peut-être la totalité de celle-ci. Mais leur présence aux côtés des défunts donne peut-être à ces derniers un caractère héroïque. L'art antique a volontiers associé à chacune des Muses la figure du maître par excellence en qui s'incarnait la forme d'art que chacune d'elles patronnait; on représentait de la sorte Calliope avec Homère, Clio avec Cadmos, etc. [59]. Associer comme ici le défunt à Uranie, n'est-ce pas le présenter en quelque sorte sous les traits

[58] Même disposition sur le n° 72, mais le personnage ainsi caractérisé n'est pas le défunt, c'est une figure de « maître ».

[59] Cf. M. Mayer, ap. Pauly-Wissowa, s. v. *Musai I*, t. 16, I, c. 726.

d'Aratos [60], et la musicienne auprès de Polymnie n'est-elle pas l'égale d'une Corinne ou d'une Sappho?

Je passe plus rapidement sur d'autres indices ou symboles : la présence des Dioscures, dispensateurs de l'immortalité [61], l'hermès aux traits idéalisés [62], la demi-nudité des figures revêtues d'une simple draperie [63], le chariot enfin sur lequel nos lettrés s'en vont vers l'outre-tombe, sans s'arrêter d'argumenter, le livre en main [64].

Ce dernier thème marque la transition vers un aspect particulier des croyances que j'analysais plus haut : la musique, et plus généralement l'activité intellectuelle, passait pour l'occupation préférée des héros dans les Champs-Elysées (p. 238-239). M. Delatte a proposé de voir l'écho de cette conception dans les scènes relatives à la musique que présentent tant de lécythes et de stèles de l'époque grecque classique [65]. Elles nous montreraient le défunt se divertissant dans l'Hadès en jouant de la lyre...

[60] Comme sur la mosaïque de Trèves : Reinach, RP, p. 156, 2. L'hypothèse que je présente ici m'a été aimablement suggérée par P. Boyancé.

[61] N^os^ 79, 80, 104. Sur ce rôle des Dioscures, cf. en dernier lieu, Chapouthier, *Les Dioscures au service d'une déesse*, p. 320-328.

[62] N^os^ 54, 72 (enfants des défunts, morts avant eux et associés à l'étude de leurs parents); peut-être aussi n° 154 (ce seraient alors les défunts eux-mêmes).

[63] La nudité héroïque n'est, à mes yeux, certaine que pour des figures de « maîtres » (ainsi le Simon le Magicien du n° 98 : l'artiste a voulu faire penser à un type divin, Zeus, sans doute; la draperie laisse le sexe visible), ou les figures idéales de lettrés d'un couvercle à figures multiples comme le n° 197. Les portraits de défunts n'ont pas un caractère bien net et j'hésite pour chacun d'eux entre les deux hypothèses possibles : nudité héroïque, demi-nudité des philosophes, cyniques ou autres, cf. ci-dessus, p. 219.

[64] N° 105; sur ce thème, cf. Macchioro, *Simbolismo*, p. 59 et suiv.

[65] *La musique au tombeau dans l'Antiquité*, ap. *Revue Archéologique*, 1913, I, p. 318-332 (contre l'hypothèse, proposée autrefois par Pottier, *Lécythes blancs attiques à représentations funéraires*, p. 73-74, qui voyait dans ces représentations une allusion à « la coutume de faire de la musique au pied du tombeau pour réjouir le mort dans sa

Deux stèles attiques, d'époque romaine (n^os^ 198, 199), se rattachent directement aux monuments étudiés par Delatte et admettent la même explication. Mais elle me paraît valoir pour d'autres encore. C'est le cas de la musicienne du sarcophage de Ravenne (n° 213). Il est certes embarrassant de transcrire le mauvais grec de la légende qui surmonte son image [66]. On entrevoit cependant que la musique à laquelle la défunte fait elle-même allusion se situe non plus sur la terre, mais dans l'Au-delà : « Je chante, nous dit-elle, sur ma lyre, et mon chant pareil à celui de l'hirondelle s'élève dans les ténèbres infernales... »

ἐγώδε ψάλλουσ' ἀείδω
πρὸς ζ ό φ ο ν<ε> 'αερόεντα χελιδόνι ἴκελον αὐδήν.

Je ne crois pas que cette inscription, malgré tout unique, nous autorise à placer systématiquement dans l'outre-tombe toutes nos figures de défunts jouant du luth ou lisant [67]. Mais l'hypothèse s'impose dans les cas où notre scène intellectuelle se trouve combinée avec celle du repas ou du banquet funèbre. On paraît d'accord aujourd'hui pour voir dans ce thème une représentation symbolique de la vie heureuse qui attend le mort héroïsé dans l'au-delà [68].

solitude » ; hypothèse qui n'allait pas sans difficulté, car Pottier lui-même (p. 63) montre que le musicien est, le plus souvent, à identifier avec le défunt).

[66] Cf. ci-dessus, p. 195-196, n. 63.

[67] Bien entendu la chose est possible : elle est également possible et indémontrable, puisque ces occupations intellectuelles appartiennent à la fois au mode de vie terrestre et à la vie d'outre-tombe. Je n'ai pas réussi à trouver un indice permettant de trancher entre les deux. Dütschke (*Ravennatische Studien*, p. 159) n'a pas pu me persuader que le fond de draperie sur lequel nos scènes se détachent si souvent symbolisait le monde irréel.

[68] Macchioro, *Simbolismo*, p. 112-116; Bayet, ap. *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, 1921-1922, p. 248-258; cf. Festugière, *Idéal religieux*, p. 81, n. 9.

Lorsqu'à son chevet apparaît une musicienne (n°s 200, 201) ou un lecteur (n° 114), de façon plus nette encore lorsque c'est tout un concert qu'un groupe d'Eros exécute auprès du lit (n°s 202-205), nous devons reconnaître là une évocation des nobles plaisirs de l'esprit auxquels se complaisent les ombres des héros dans l'éternel loisir des Champs-Elysées. De même, lorsque c'est le défunt lui-même qui est représenté lisant et méditant sur sa couche, la table auprès de lui chargée de livres (n°s 130, 131) [69]. De même encore, très probablement du moins, lorsque le défunt ou les défunts, lecteurs et musiciennes apparaissent allongés sur les couvercles de sarcophage (n°s 134-150)...

J'attire enfin l'attention du lecteur sur un dernier groupe de monuments qui, sans évoquer de façon directe la notion d'héroïsation, se rattachent néanmoins au même ordre d'idées ; je veux parler des couvercles de sarcophage où apparaît le thème d'Ulysse et des Sirènes (n°s 224-234). Tels qu'il m'a paru possible de les reconstituer, ils opposent dans un balancement suggestif la scène homérique à un groupe d'intellectuels, à une docte conversation...

L'opposition des deux motifs est évidente : les « intellectuels », ici comme ailleurs, sont des disciples des Muses (les masques scéniques placés auprès d'eux suffisent à le rappeler) ; or les Sirènes sont les rivales de ces déesses, leurs rivales vaincues et humiliées (comme le rappelle les deux plumes que les Muses se plaisent à arborer en trophée). Qu'est-ce à dire, sinon que le défunt veut s'affirmer comme un véritable disciple des Muses et s'honore d'avoir réussi, comme jadis Ulysse, à s'arracher aux séductions de leurs rivales impures...

On peut préciser davantage, grâce à quelques textes de

[69] Je ne sais que penser du n° 132 (traditionnellement interprété comme « lecture de testament »), ni du n° 133 (celui-ci cependant se rapproche davantage des n°s 130-131).

Plutarque et de Porphyre; par opposition aux Muses, les Sirènes symbolisaient les plaisirs grossiers du corps [70] ou de l'intelligence, les formes inférieures et sensuelles de la culture [71]. Le défunt qui, nouvel Ulysse [72], tire orgueil de leur avoir échappé était un homme qui, dédaignant la musique des joueuses de flûte et la littérature de bas-étage, avait consacré sa vie à la science et aux arts qui purifient l'âme et la rendent semblable aux Muses...

Comme on le voit, c'est de bien des façons et dans un nombre assez grand de monuments que se retrouve, plus ou moins nettement avoué, ce sentiment si remarquable de la valeur divine du travail de l'esprit. Est-ce à dire qu'il faille mettre cet arrière-plan religieux derrière toutes nos représentations? Je tiens à déclarer ici que je ne le pense pas [73].

Je ne crois pas qu'on ait le droit de voir dans tout monument célébrant la culture intellectuelle du défunt, l'idée que cette culture lui a valu l'héroïsation. C'est encore la comparaison avec les données précises de l'épigraphie funéraire qui me dicte ce jugement; je suis frappé de constater le

[70] Porphyre, *Vie de Pythagore*, 39 (Nauck, *Opuscula*, 2e éd., p. 37, l. 14-20); cf. *De abstinentia*, 3, 16 (*ibid.*, p. 205, l. 10); Carcopino, *Basilique pythagoricienne*, p. 295-296.

[71] Plutarque, *Quaestiones conviviales*, 7, 5 : « Qu'il faut se garder avec le plus grand soin des plaisirs de la basse culture », κακομουσία : le mot a bien ce sens large, car la véritable culture qu'il lui oppose est définie (7, 5, 4, 4) non seulement par les ᾠδαί, la musique proprement dite, mais encore par les ποιήματα et λόγοι, la littérature : Euripide, Pindare et Ménandre.

[72] Depuis Antisthène, la prédication cynique aime à faire d'Ulysse le symbole de l'âme philosophique (V. Bérard, *Introduction à l'Odyssée*, t. 2, p. 238-239; Bréhier, *Histoire de la Philosophie*, t. I (2), p. 271).

[73] Je serais disposé à faire la même réserve pour les sarcophages des Muses : je ne suis pas aussi persuadé que F. Cumont et P. Boyancé de leur valeur mystique. Il est possible qu'un certain nombre d'entre eux ne fassent que célébrer, d'un point de vue humain, la culture des défunts, conformément aux idées développées ici dans les deux chapitres précédents.

petit nombre d'épitaphes qui expriment un rapport entre la culture et l'immortalité (p. 240-243); combien plus nombreuses sont celles qui ne parlent de la culture que comme d'une valeur humaine, comme d'un titre d'honneur parmi les vivants, d'un ornement de la vie (p. 201-206, 222-225, et ce ne sont là que des exemples choisis un peu au hasard!) La statistique est sans doute, en pareille matière, un procédé bien brutal; je crois pourtant que la prudence nous conseille de tenir compte de ses indications.

Sans doute, il ne faudrait pas pécher par un excès de réserve critique; il se peut bien, en effet, qu'on ait le droit de sous-entendre l'allusion à l'apothéose là même ou nul indice ne vient l'exprimer. J'ai assez montré combien ces croyances, sous une forme parfois diluée, avaient pénétré la pensée antique : nous ne pouvons pas déterminer à quel moment leur influence s'arrête; dans quelle mesure tel ou tel de nos monuments cesse de leur devoir son inspiration. Il faut se résigner à ignorer et se contenter d'un jugement d'ensemble.

N'exagérons pas l'opposition des deux idées : celle que je viens d'étudier dans le présent chapitre n'est pas contradictoire avec celle dont je m'occupais dans les deux précédents. J'avais montré d'abord les lettrés de l'Empire fiers de leur culture, en tirant honneur et satisfaction. C'est le même sentiment que nous venons de retrouver, avec quelque chose de plus grave et de plus intime : s'ils attachent tant de prix à avoir été les disciples des Muses, ce n'est plus seulement pour les joies humaines qu'elles leur ont procurées, mais aussi parce qu'ils leur doivent une transfiguration de leur être...

Au fond, c'est bien la même idée : la théorie du salut par les Muses ne fait que transposer sur le plan métaphysique ce sentiment, commun chez tous nos « intellectuels », que la culture représente une valeur éminente, qu'elle est, « de tous nos biens, le premier »... De même, cette conception

si aimable de la vie des héros dans les Champs-Elysées, éternellement occupés à jouer de la lyre, à écouter poètes et philosophes, n'a de sens que pour des gens qui, dès la vie présente, considèrent les choses de l'esprit comme la source des plus grandes et des plus sûres joies [74]...

En définitive, je ne puis que reprendre, en terminant ce chapitre, la conclusion du précédent : oui, tous nos monuments s'accordent pour témoigner à l'envi de l'amour que les Anciens portaient aux lettres, à la science, à la philosophie, à l'intelligence. Mais nous entrevoyons mieux maintenant toute l'intensité, toute la profondeur de cet amour. Sans doute, tous ne pensaient pas clairement que le travail de l'intelligence leur vaudrait l'héroïsation, l'immortalité bienheureuse : encore une fois il faut renoncer à mesurer la part exacte de cette idée dans l'inspiration de notre iconographie. Mais, on peut le dire sans se tromper beaucoup, quelque chose de ce sentiment mystique devait nuancer, plus ou moins, la culture de tous [75]. Sous l'action de ces croyances diffuses, *la culture intellectuelle était devenue,* plus ou moins, pour les lettrés de l'Empire, *une vraie religion*...

Voilà qui projette un jour nouveau sur un épisode de l'histoire religieuse, bien connu certes, mais qui prend seulement ici sa véritable portée. On sait quelle résistance le Christianisme a rencontrée dans les milieux cultivés; une brève allusion suffira, je n'ai qu'à renvoyer le lecteur au beau livre où P. de Labriolle a reconstitué, étape par étape, la *Réaction païenne,* la longue polémique engagée par

[74] Cf. dans le même sens, A. Delatte, ap. *Revue Archéologique,* 1913, I, p. 331.

[75] De même, P. Boyancé, *Culte des Muses,* p. 278 : (Musique = la culture de l'esprit et de l'âme = la chose des Muses.) « Jamais l'idée du savoir humain ne se dépouille tout à fait de la lumière sacrée que ce mot répand sur lui et qui en fait l'émanation d'une sagesse digne de vénération. »

les intellectuels contre la religion nouvelle [76]. Avec les masses paysannes, *pagani,* ce sont les élèves des philosophes et des rhéteurs, les héritiers de la tradition intellectuelle classique, qui se sont opposés avec le plus d'obstination à la conquête chrétienne.

Au cœur même du lettré converti, cette tradition survivait, rivale latente de la foi nouvelle, source perpétuelle de tentations et de difficultés. De là, cette hostilité des milieux chrétiens contre la culture traditionnelle, et parfois contre la culture tout court; de là, ce problème si difficile de l'élaboration d'une culture chrétienne autour duquel tout un aspect de la Patristique s'est ordonné [77].

La figure symbolique de l'Empereur Julien, de l'Apostat, met bien en lumière cette alliance étroite du paganisme et de la culture antique; tous les historiens ont souligné le rôle que l'éducation classique avait joué dans sa conversion [78]; rien n'est plus significatif que la valeur que prend dans sa langue le mot d'*hellénisme;* c'est, au même titre, la civilisation en face de la barbarie, la culture en face de l'ignorance, la religion païenne en face de la superstition des « Galiléens » [79]...

Héritiers d'une longue tradition chrétienne, nous avons peine, souvent, à comprendre la mentalité de ces dernières générations païennes et à leur rendre justice. Nous avons tendance à ne voir chez eux que formalisme, étroitesse d'esprit, incapacité à se renouveler. Il nous est trop facile d'opposer la décadence de leur culture, épuisée par une trop longue histoire, et la jeune vigueur de cette pensée chré-

[76] *La réaction païenne, étude sur la polémique anti-chrétienne du I^er^ au VI^e^ siècle,* Paris, 1934.

[77] Cf. mon *Saint Augustin et la fin de la culture antique,* p. 345-356.

[78] G. Boissier, *La fin du Paganisme,* t. I, p. 107, 113; J. Bidez, *Vie de l'Empereur Julien,* p. 21, 57 et suiv.; De Labriolle, *Réaction païenne,* p. 378-380.

[79] De Labriolle, *ibid.,* p. 422, n. 5.

tienne qu'ils s'obstinaient à ignorer : ces païens étaient des gens qui ne pouvaient comprendre qu'on vénérât des martyrs au nom bizarre comme Babylas ou Namphanio, à la place de ces dieux d'Homère qui avaient pour eux une si belle littérature! [80]...

Puis-je espérer que l'étude présente pourra servir à mieux faire comprendre ce qui se cachait au juste derrière ces résistances; il me semble qu'on voit mieux désormais la raison de l'attachement des lettrés à leur culture. Ils lui demandaient autre chose qu'un noble plaisir, qu'un moyen d'exceller ou de briller parmi les hommes : ils en attendaient davantage : l'approfondissement, la purification, l'ennoblissement de l'âme, et quelquefois le salut. Ainsi nos sarcophages, en nous faisant mieux pénétrer dans ce domaine secret de la pensée antique, nous font réaliser tout ce qui restait encore de grandeur dans cet idéal de l'Ἑλληνισμός, de la παιδεία, de la μουσική, de la culture antique avec laquelle devait finir par se confondre le paganisme finissant.

[80] Je retrouve cette idée, qu'on sent toujours présente chez Julien, dans la lettre qu'un obscur grammairien païen, Maxime de Madaure, écrivit à saint Augustin : *Lettre 16* (dans la correspondance de celui-ci), § 2.

CHAPITRE V.

LA SCIENCE SACRÉE

Τοῦτο ἔστι τὸ
ἀγαθὸν τέλος τοῖς γνῶσιν ἐσχηκόσι, θεοθῆναι.

(Hermès Trismégiste, *Poimandres*, 1, 26.)

Je voudrais apporter une dernière retouche au tableau que je viens de tracer. Jusqu'ici, la culture dont j'ai cru retrouver l'écho sur nos monuments était une culture littéraire, philosophique, artistique, que son contenu, tout humain, permet de qualifier de *profane*. Ce caractère essentiel n'est pas altéré par les perspectives religieuses où nous venons de la trouver insérée.

Quand Eumène d'Autun célèbre la sympathie qui relie la culture et les dieux, *numina amica doctrinae* [1], quand un Julien, quand un Libanios proclament la vertu purificatrice de la παιδεία [2], l'étroite parenté de la religion et des Lettres [3], la culture qu'ils honorent de la sorte n'a pas, en elle-même, de caractère spécifiquement sacré [4] : elle reste celle que

[1] Eumène, *Pro instaurandis scholis* (*Panegyrici Latini*, IV = 9), 10.
[2] Julien, *Contra Galilaeos*, p. 204, l. 12 — p. 205, l. 17, éd. Neumann.
[3] Libanios, *Oratio 18*, 177, t. 2, p. 313, éd. Förster.
[4] Sinon par le fait que les poètes sont la source essentielle de la connaissance de la mythologie.

définissent le commerce des classiques, la pratique de l'éloquence, l'étude de la philosophie; c'est Homère, c'est Socrate ou Platon...

Mais on peut se demander si nos sarcophages ne font pas allusion, quelquefois, à quelque chose de différent. L'art antique nous présente, dans certains monuments non funéraires, des scènes d'éducation ou d'étude identiques ou du moins très analogues aux nôtres et qui se rapportent non plus à la vie littéraire et scientifique, mais à la vie religieuse proprement dite. Dans ces représentations, le *livre* apparaît sous un aspect complexe qui rappelle à la fois le rituel des scènes de sacrifice (ici, n° 106, cf. p. 190, 192), et le livre de nos lettrés, des savants et des philosophes. C'est un livre qu'on étudie; on ne fait pas que le consulter pour y puiser le détail des prescriptions liturgiques, mais c'est un livre sacré; la notion d'étude est mise en rapport avec celle d'initiation.

Parmi les reliefs de stuc qui décorent la célèbre basilique de la Porte Majeure, il s'en trouve un qui représente une scène d'école [5] : un enfant récite devant un maître armé d'une légère baguette, deux autres élèves sont debout auprès d'eux. Tous les enfants sont *nus;* ce détail suffit à repousser l'opinion de G. Bendinelli qui veut y voir une scène réaliste d'enseignement [6]. Avec raison, J. Carcopino replace ce tableau dans l'ensemble, évidemment mystique, de la décoration de l'hypogée; pour lui, cette allusion à l'éducation de l'enfant, « progrès des hommes vers la pleine humanité », représente ici l'image et l'esquisse de la véritable initiation [7].

C'est là, on le voit, une transposition symbolique; ailleurs la scène, tout en ayant une valeur religieuse, est une

[5] J. Carcopino, *La Basilique pythagoricienne de la Porte Majeure,* p. 118-119; pl. XII; G. Bendinelli, ap. *Monumenti Antichi* (de l'Académie des Lincei), t. XXXI, 3, c. 670-672; pl. XVII.

[6] Cf. par contre les scènes d'école de nos n°s 1-14.

[7] *Basilique pythagoricienne,* p. 117, 124.

représentation réaliste. Dans la même basilique, on rencontre trois figures de lectrices, assises, un *volumen* tenu ouvert dans les mains; l'une est seule, les deux autres, rapprochées dans le même tableau, sont accompagnées chacune d'une auditrice debout (une fillette, portant un *volumen* dans un cas, dans l'autre une jeune fille, un thyrse à la main) [8]. La valeur de ces figures est analogue et évidente : « lecture des livres sacrés », dit M. Rostovtsev [9]; « étude préparant l'initiation », précise J. Carcopino [10].

Des scènes analogues se rencontrent dans divers ensembles décoratifs où il est permis de voir une illustration de croyances ou de cultes mystiques; qu'il me suffise de rappeler l'enfant nu, chaussé de hauts brodequins, lisant un *volumen* ouvert, dans la fresque dionysiaque de la *Villa dei Misteri*, à Pompéi [11]; le philosophe assis, de type socratique, parlant à deux femmes dont l'une s'apprête à monter dans la barque de Charon, que l'on voit dans le cryptoportique de la *Via dell' Abbondanza*, à Pompéi encore [12]; la scène d'éducation provenant d'un corridor de la villa de la *Farnesina*, aujourd'hui au musée des Thermes [13], etc.

Tous ces monuments se situent dans la même atmos-

[8] *Ibid.*, p. 124; M. Rostovtsev, *Mystic Italy*, p. 137-138, pl. XXX, 1-2; Bendinelli, *op. cit.*, c. 765-767, fig. 37.

[9] *Mystic Italy*, p. 137.

[10] *Basilique pythagoricienne*, p. 124-125.

[11] Reinach, RP, p. 115, 1, 3; A. Maiuri, *La Villa dei Misteri*, pl. 2. Ici encore, la nudité du lecteur et ses chaussures, où V. Macchioro (*Zagreus*, Florence, 1930, p. 61) a reconnu avec les raisons, les ἐμβάδες dionysiaques, témoignent du caractère mystique de la scène et empêchent d'y voir, avec Reinach (suivant D. Comparetti, *Nozze di Bacco e Arianna*, Florence, 1920, p. 19-20), « la lecture par un enfant d'un poème (dû au maître de la maison ?) sur Bacchus et Ariane ».

[12] Rostovtsev, *Mystic Italy*, p. 68 et suiv., pl. X (mais il est nécessaire d'adapter aujourd'hui le commentaire de Rostovtsev aux observations de Maiuri sur ce mystérieux édifice, ap. *Notizie degli Scavi*, 1933, p. 252-273).

[13] Rostovtsev, *op. cit.*, p. 118, pl. XXIII.

phère, celle de ce grand courant qui anime toutes les « religions à mystères », helléniques ou orientales d'origine, qui connurent dans le monde romain une si grande faveur. A la différence des religions officielles de la cité antique, ces sectes de tendances si diverses s'accordent pour faire une place relativement importante à un certain élément intellectuel. Toutes supposent une foi, une révélation, une théorie du monde, de Dieu, de l'homme, en un mot, une théologie au moins embryonnaire. Toutes, d'autre part, exigent une initiation, et la préparation obligée de celle-ci est l'étude d'un certain texte, d'un livre sacré :

> Sous quelque invocation qu'ils se placent, il n'est point de mystères sans un enseignement préalable, écrit J. Carcopino, et celui-ci ne saurait se diffuser au hasard des transmissions orales. A chaque *telestérion* est annexée, si pauvre soit-elle, une bibliothèque jalousement interdite aux profanes [14].

Naturellement, l'importance et la valeur de cet enseignement doctrinal variaient suivant les sectes. On peut craindre que parfois le *libellus* en question, le ἱερὸς λόγος, n'ait été qu'un formulaire très proche du simple rituel, dans lequel les prescriptions magiques jouaient plus de rôle que la véritable pensée... [15]. Mais à côtés de ces mystères « cultuels » où l'initiation était avant tout une liturgie, où l'élément action, πρᾶγμα, πρᾶξις, l'emportait sur l'élément connaissance, il y a place pour toute une série de mouvements religieux où la doctrine, au contraire, constitue l'essentiel;

[14] *Basilique pythagoricienne*, p. 125.

[15] Je reprends ici les très justes remarques de A.-J. Festugière, *Idéal religieux des Grecs et l'Evangile*, p. 127-128; mais peut-être exagère-t-il un peu; sans partager les illusions des romantiques allemands sur la profondeur de l'enseignement des mystères de Samothrace (cf. les amusantes doctrines exhumées par F. Chapouthier, ap. *Les Dioscures au service d'une déesse*, p. 7-14), on peut penser que la plupart des initiations impliquaient la connaissance de quelque chose de plus que de simples « formules liturgiques, parfois inintelligibles, et partant plus vénérables... ».

ils se présentent fondés sur un livre sacré dont l'étude n'est plus seulement nécessaire, mais devient la condition suffisante de l'initiation. C'est en assimilant le contenu de ce texte sacré que le myste acquiert la connaissance supérieure, la γνῶσις, qui lui assure la divinisation et le salut [16].

On pensera d'abord, ici, à la curieuse littérature mise sous le nom d'Hermès Trismégiste, au *Poimandres*, à l'*Asclepius* du Pseudo-Apulée, et aux autres *libelli* apparentés [17], documents si curieux, illustrant cet aspect du paganisme antique où, dans une même atmosphère mystique, philosophie, vie intellectuelle et religion viennent se confondre.

Mais les écrits hermétiques n'en sont qu'un témoin entre bien d'autres; le P. Festugière a montré dans le cas particulier de Vettius Valens, astrologue du second siècle de notre ère, combien l'étude de l'astrologie s'imprégnait, elle aussi, de cette religiosité mystique : c'est une étude sacrée, une véritable initiation qui aboutit, comme l'initiation des mystères liturgiques, au ravissement, à la transformation en Dieu... [18].

Nous sommes aux antipodes de ce mysticisme encore tout rationnel que j'étudiais dans le précédent chapitre, simple transposition sur le plan divin de la science humaine, transfiguration de ce qu'il y a de plus haut, de plus parfait dans les réalisations de la culture. On a bien vu, en effet, que le caractère divin des Muses n'était, en somme, qu'une hy-

[16] Ici encore, je ne fais que résumer Festugière à qui est due cette distinction entre « mystères cultuels et mystères littéraires » (*op. cit.*, p. 116-132, et notamment p. 119 et 127).

[17] Voir en dernier lieu l'édition (avec traduction anglaise et commentaires) de W. Scott, *Hermetica*, Oxford, 1924 et suiv.; pour la diffusion de ces doctrines et leur écho dans l'art funéraire, Carcopino, *La Mosaïque de Lambiridi et l'Hermétisme africain*, ap. *Revue Archéologique*, 1922, II, p. 216 et suiv.

[18] *Idéal religieux*, p. 120-127; de façon plus générale, cf. F. Cumont, *Astrology and Religion*, p. 149 et suiv.; *Religions orientales*, 4e éd., p. 158 et suiv.; et en dernier lieu, J. Bidez, ap. *Mélanges Capart*, p. 84-85.

postase des valeurs humaines de l'intelligence. Lorsque Ptolémée, par exemple (cf. p. 238), s'exaltait à suivre le mouvement réglé des astres, c'était le mathématicien en lui, le mathématicien en tant que tel, qui se jugeait l'égal de Zeus...

Ici, au contraire, la « connaissance » qu'il s'agit d'obtenir dans les livres sacrés n'est plus de l'ordre de la science, ἐπιστήμη ; ce n'est plus une connaissance rationnelle qui, une fois acquise, et après avoir été poursuivie pour elle-même, se révélerait douée d'un pouvoir de purification, c'est la Gnose, la connaissance de Dieu, qui aboutit directement à la vision dans laquelle l'âme s'unit, s'identifie à Dieu en se perdant en lui [19]. « Car telle est l'heureuse fin de ceux qui ont obtenu la Connaissance, dit Hermès Trismégiste : ils sont transformés en Dieu... » [20].

La question se pose de savoir si certains de nos monuments ne font pas allusion à une telle conception de la science. Les adeptes de telles croyances étaient certes, à leur façon, des « intellectuels », eux aussi! Tout comme nos lettrés, férus d'Homère ou de Platon, nous devons les imaginer penchés sur leurs livres, heureux et fiers avant tout du savoir qu'ils y puisaient. Pourquoi n'auraient-ils pas tenu, eux aussi, à se faire représenter sur leur tombe, en train d'étudier leur texte sacré ou d'écouter l'enseignement du maître de leur secte?

Ici encore, des inscriptions funéraires (assez rares, à la vérité) attestent que la chose est possible. Des épitaphes concernant les fidèles des « religions à mystères », mentionnent parfois non seulement leurs titres, mais encore telle ou telle forme d'activité intellectuelle liée à la vie religieuse; je rencontre ainsi à Milan un prêtre de Mithra qui

[19] De là, par exemple, l'hostilité des écrits hermétiques contre la science dès que celle-ci n'est pas directement orientée vers une ascension vers Dieu : *Asclepius*, 12-13, éd. Scott, t. I, p. 310, l. 1-18, etc.

[20] *Poimandres*, I, 26, éd. Scott, t. I, p. 128, l. 22-23 (texte des Mss.).

a tenu à nous faire savoir qu'il s'adonnait à l'étude de l'astrologie :

> *M. Valeri[us] / Maximu[s] / sacerdo[s] / d(ei) S(oli) i(nvicti) M(ithrae), stu[d(ens)] / astrologia[e]...*
>
> (CIL V 5893 = Dessau 4270 *a*, l. 1-4.)

Dans cet ordre d'idées le document le plus curieux et le plus précis que je connaisse est représenté par le célèbre cippe du musée du Capitole qui porte les inscriptions funéraires de Vettius Agorius Praetextatus et de sa femme Aconia Fabia Paulina (CIL VI 1779 = Dessau 1259). Il s'agit de Prétextat, l'ami de Symmaque, l'interlocuteur des *Saturnales* de Macrobe, un des représentants les plus connus du paganisme dans l'aristocratie romaine du IV^e^ siècle [21].

Son épitaphe atteste sa faveur païenne; comme il est naturel à cette date, ce sont surtout les religions à mystères qui ont retenu sa piété. Il fut initié, nous dit-on (*a*, l. 5-8), aux mystères de Dionysos, de Démétèr, de Cybèle et de Mithra. Sa femme a partagé ses croyances : dionysiaque et taurobolíée comme lui, elle a été initiée elle aussi à Eleusis et de plus aux mystères d'Hécate et d'Isis (*a*, l. 19-22 ; *d*, l. 25-26).

Prétextat était sans doute un homme cultivé, au sens profane du mot : c'était un lettré, un orateur, un philosophe [22]. Paulina, dans la *laudatio* qu'elle adresse à sa mémoire (section *d* de l'inscription), ne manque pas, conformément aux traditions, d'y faire allusion. Autant que par ses vertus, nous dit-elle (*d*, l. 5-7), il a illustré par sa culture, *studiis*, Rome, le Sénat, sa famille. Philosophie, litté-

[21] Seeck, dans son édition de Symmaque (*Monumenta Germaniae Historica, Auct. Antiq.* VI, 1), p. LXXXIII-LXXXVIII.

[22] Schanz, *Geschichte der römischen Litteratur*, t. 4, I (2^e^ éd.), § 824 : il nous reste de lui une *Paraphrase* des Analytiques d'Aristote et peut-être les *Categoriae decem ex Aristotele decerptae*, faussement attribuées (par Alcuin) à saint Augustin (cf. Schanz, *ibid.*, t. 4, 2, p. 414).

rature grecque et latine, poésie, prose, tout cela lui était familier et les productions de sa plume n'étaient pas moins remarquables que son érudition :

tu namque quidquid lingua utraq(ue) est proditum
cura soforum, porta quis caeli patet,
vel quae periti condidere carmina,
vel quae solutis vocibus sunt edita,
meliora reddis quam legendo sumpseras... (*d*, l. 8-12.)

Mais, ajoute-t-elle, tout cela n'est encore rien, *sed ista parva*... Et passant à l'aspect religieux de sa vie, elle célèbre sa piété érudite, nourrie elle aussi de science, de science sacrée :

sed ista parva : tu pius m[y]stes sacris
teletis reperta mentis arcano premis,
divumque numen multiplex DOCTUS colis...

tu me, marite, disciplinarum bono
puram ac pudicam sorte mortis eximens
in templa ducis ac famulam divis dicas... (*d*, l. 13-15, 22-24.)

Un tel texte montre que certains de nos monuments ont très bien pu être commandés par des « mystes », comme Prétextat et Paulina, à la fois érudits et pieux; dans ce cas, nos scènes d'étude célébreraient moins [23] l'aspect mondain de leur culture que la science sacrée qui leur permettait d'accéder directement aux dieux...

La chose est possible, mais il est particulièrement difficile de préciser quels sont ceux de nos sarcophages auxquels une

[23] Car il ne peut s'agir que d'une question de plus ou de moins : les deux cultures, profane et sacrée, distinctes en droit, coexistaient en fait dans la vie de nos lettrés. Le cas de Prétextat le montre, et c'était un cas général : ai-je besoin de rappeler combien les philosophes pythagoriciens et néo-platoniciens ont été imprégnés par la religiosité mystique du paganisme de leur temps ? Si bien que le point de vue du présent chapitre est moins distinct que complémentaire par rapport à ceux des chapitres précédents.

telle hypothèse convient plus particulièrement; nous nous heurtons de nouveau au symbolisme trop vague de ces représentations. Pas plus qu'elles ne nous ont permis de discerner littérature et philosophie, elles ne paraissent distinguer l'étude profane et l'étude sacrée [24].

Il est rare qu'au type du lecteur quelque symbole vienne se joindre qui détermine l'atmosphère où se place son travail. Tout au plus puis-je proposer de reconnaître une ambiance religieuse dans trois sarcophages à strigiles (n°s 86, 87, 98) où l'auditrice figurée debout tient le bras droit levé, la main étendue (c'est ce que j'ai proposé d'appeler une « demi-orante ») : geste ambigu [25], mais dont la valeur ici paraît assez claire. Il ne peut s'agir en effet du geste initial de l'orateur, invoquant les dieux et imposant silence; c'est donc un geste de prière et, fait par une auditrice, il précise le caractère sacré de l'enseignement qu'elle est en train de recevoir de la part du lecteur assis...

Sur les trois monuments considérés, un seul permet d'aller plus loin : si on accepte l'hypothèse proposée par Mgr Wilpert, le n° 98 nous montre la défunte écoutant l'enseignement de Simon le Magicien, figuré sous les traits divins de Zeus à côté de son inspiratrice Hélène, divinisée elle aussi sous la figure de Minerve... Encore, ce monument est-il à demi chrétien. De tous les mouvements religieux, le christianisme est le seul dont nos monuments reflètent de façon franche l'influence et l'inspiration; mais leur importance est telle qu'ils méritent une étude séparée.

[24] F. Cumont s'est posé le problème à propos du sarcophage d'enfant n° 10 : cette scène d'enseignement pourrait bien être une scène d'initiation; comme je le fais ici, il se résigne à laisser son lecteur libre de choisir entre les deux hypothèses (ap. *Syria*, 1929, p. 236).

[25] Cf. ci-dessus, p. 88; je ne parle pas ici du fait qu'il se rencontre aussi sur des monuments authentiquement chrétiens, ainsi n°s 88, 99).

CHAPITRE VI.

LA « PHILOSOPHIE » DES CHRÉTIENS

Non sit honestior philosophia Gentium quam nostra Christiana quae una est vera philosophia...

(Saint Augustin, *Contra Julianum pelagianum*, 4, 14, 72.)

J'ai cru devoir contester à Mgr Wilpert le caractère chrétien d'un certain nombre de sarcophages dont la décoration ne présente pas d'indice positif suffisamment certain de christianisme [1]. Il est possible qu'un certain nombre de ces monuments aient été utilisés par des chrétiens qui interprétaient à leur façon, en leur prêtant un sens en rapport avec leurs croyances, ces sculptures dues au ciseau d'un artiste païen ou neutre. Mais toute hypothèse de notre part à ce sujet serait arbitraire. Nous n'avons le droit et le moyen

[1] N°s 23 (le groupe d'Eros et Psyché n'est pas spécifiquement chrétien), 87 (de même le type de la « demi-orante »), 210 (restitution hasardeuse), enfin 55, 68-70, 72, 100, 101, 105, 226, 227, 229-233 (aucun indice). Le plus souvent, Mgr Wilpert s'est laissé guider par la provenance (catacombes ou cimetière chrétien), mais ce critère topographique, tout extérieur, est insuffisant, étant donné que les chrétiens ont très souvent réemployé des marbres païens. Je ne saurais trop le répéter : c'est un fait que les meilleurs d'entre les archéologues « chrétiens » ont trop tendance à oublier (cf. par exemple les justes critiques auxquelles s'est ainsi exposé un savant comme H. Lietzmann de la part du P. Delehaye, ap. *Analecta Bollandiana*, 1936, p. 269-270).

de rechercher un symbolisme chrétien que là où le caractère religieux est marqué avec précision.

Les monuments, au demeurant assez nombreux, qui se trouvent dans ce cas peuvent se classer, en fonction de leur thème, en deux groupes : d'une part, des « scènes de lecture » (d'étude, d'enseignement...) traitées de façon réaliste [2]; d'autre part, des scènes d'un symbolisme moins direct, évoquant l'enseignement du Christ ou de saint Pierre [3]. Au point de vue chronologique [4], ces deux thèmes se répartissent très inégalement entre deux périodes, de part et d'autre de la « paix de l'Eglise » : la fin du IIe siècle et tout le IIIe d'un côté [5]; le IVe (certains de nos monuments peuvent déborder sur le début du Ve) de l'autre, avec les deux périodes qu'y distingue l'histoire de l'art chrétien : « renaissance » constantinienne; « renaissance » théodosienne [6]. Comme il s'agit ici de retrouver, avec ses nuances mouvantes, l'influence de la pensée chrétienne alors en pleine évolution, il m'a paru convenable de donner le pas, dans mon commentaire, au critère chronologique. En fait, les monuments qui se rattachent à ces deux périodes s'opposent bien les uns aux autres [7] et reflètent deux moments bien caractérisés de cette pensée.

[2] Nos 15, 24, 64, 65, 67, 88, 91, 92, 97, 99, 111, 162-170, 184, 207; y joindre deux scènes de musique : nos 207, 218.

[3] Nos 26-51, 171-182; 66, 115-129.

[4] Je n'ai pas accepté sans contrôle la chronologie très personnelle que propose Mgr Wilpert dans ses *Sarcofagi* : cf. d'autre part les études de M. Lawrence, ap. *Art Bulletin*, 1932, XIV, p. 103-185; F. Gerckc, ap. *Rivista di Archeologia Cristiana*, 1933, p. 105-118 (contre l'article aventureux de J. Roosval sur le sarcophage de Junius Bassus, ap. *Arkeologiska Studier*, 1932, p. 273-287); M. Simon, ap. *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, 1936, p. 130-133 (cf. le rapport de J. Carcopino sur son mémoire inédit, *Essai sur la chronologie des sarcophages chrétiens de Rome*, ap. *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1935, p. 92-93).

[5] Nos 15, 24, 26, 27, 64-67, 88, 91, 92, 97, 99, 111, 162-165, 207, 218.

[6] Nos 27-51, 115-129, 166-182, 184.

[7] A une exception près, le n° 162, daté de la seconde moitié du IIIe siècle, s'apparente aux nos 166-169, du siècle suivant.

Avant la paix constantinienne, le thème dominant (17 cas sur 20) est celui du *lecteur*. Rien ne distingue ces scènes de lecture chrétiennes de celles que présentent les monuments païens du même temps : ce sont les mêmes personnages, les mêmes attitudes [8], les mêmes groupements. La chose n'a rien pour étonner : l'art chrétien n'est pas sorti du néant; l'histoire de l'art ne rencontre nulle part de pareille création. Il a commencé par utiliser pour ses fins propres des formules techniques, des formes empruntées à l'art païen contemporain.

A des formes semblables l'art chrétien a pu prêter un sens assez différent. Il faut tenir compte notamment de son orientation générale; au contraire de ce que nous avions d'abord constaté dans l'art païen, le symbolisme religieux, mystique, est ici la règle; le réalisme, la représentation de la vie quotidienne, de la vie « mondaine », l'exception.

L'exception existe cependant; elle est représentée par les types d'artisans et les scènes de métier que l'on trouve sur un certain nombre de fresques [9], de verres dorés [10], de plaques de *loculi* [11] et quelques très rares sarcophages [12]. Nos monuments n'en relèvent-ils pas?

[8] Seul le type de l'orante (nos 91, 92, 111, 184) est ici spécifiquement chrétien.

[9] Wilpert, *Pitture*, p. 476-492; Reinach, RP, p. 252 : ce sont surtout des *fossores*; quelques exemples isolés de cocher, soldat, boulanger, marchands de légumes ou de vin, batelier, etc.

[10] Garrucci (t. 3), pl. 202, 1-3 (changeur, marchand de vin, constructeur de navires).

[11] Kaufmann, *Handbuch der christlichen Archäologie*, 3e éd., p. 410-411; de Rossi, *Museo epigrafico Pio-Lateranense*, pl. XVI, nos 33, 39; Reinach, RR, 3, p. 234, 2 (voiturier, forgeron, *mensor*, sculpteur). Cf. les reliefs portant simplement la représentation d'instruments de métier, Déonna, ap. *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1932, 2, p. 447-450.

[12] Wilpert, *Sarcofagi*, t. II, p. 338-339 : les seuls exemples probants sont le couvercle du sarcophage de Gorgonius (ici n° 25), la face latérale du sarcophage de Lambrate (Milan, *castello Sforzesco*; Wilpert, t. II, pl. 237, 4) représentant un commerçant (en peaux ?) assis à son comptoir, et les scènes de musique (ci-dessous, p. 272).

N'est-il pas possible de les interpréter, eux aussi, littéralement, et d'y voir des figures de lettrés exprimant, sur leur tombe, leur fierté d'avoir possédé la culture intellectuelle, au sens profane du mot? Un grand nombre d'épitaphes chrétiennes attestent que bien des fidèles partageaient sur ce point les sentiments des païens de leur temps [13] : ayant reçu comme eux l'éducation libérale, ils en gardaient le goût des choses de l'esprit et n'étaient pas sans en tirer vanité...

Sans doute, ces inscriptions sont, pour la plupart, plus tardives que les monuments de ce premier groupe qui se rapportent à une époque où l'on se plaît à imaginer une Eglise plus austère et plus rigoriste qu'elle ne le fut plus tard. Il reste cependant bien possible que dès ce moment il se soit rencontré des chrétiens mondains et tièdes qui, aussi fiers de leur qualité d'hommes cultivés que de leur appartenance à l'Eglise du Christ, aient pu vouloir juxtaposer sur leur tombeau et le symbole de leur foi et la glorification de leur intelligence.

Pour un petit nombre de nos sarcophages, la chose est possible et même vraisemblable. C'est le cas des deux qui nous offrent une scène de musique [14] : le n° 218 (deux musiciennes encadrant le portrait de la défunte et deux figures de Pasteurs); le n° 207 (qui appartient à la série toute païenne « au lecteur et à la musicienne »; comme eux, il célèbre la culture d'un couple de défunts, d'un ménage intellectuel; ménage chrétien cette fois : la *mandorla,* on s'en souvient, nous offre l'image du Bon Pasteur).

Il est possible aussi de reconnaître un caractère mondain au sarcophage à strigiles n° 163 qui présente, dans chacun

[13] Cf. les renvois aux recueils des ICR et de Diehl, ci-dessus, p. 201-204, 222-225.

[14] Il paraît difficile, en effet, de rattacher ces types de musiciennes à un symbolisme chrétien; cf. dans le même sens, Wilpert, *Sarcofagi* (t. I), p. 139 B.

des registres latéraux, un Bon Pasteur, et au centre la défunte debout, un *volumen* à la main. Sa posture, en effet (elle paraît en train de réciter), la rapproche davantage des orateurs païens (n°s 151-161) que des lecteurs chrétiens dont le type, je le rappellerai bientôt, est assez différent (p. 284-285). Enfin on ajoutera à cette liste la fresque où Trebius Iustus apparaît en train d'étudier (n° 24), si l'on adopte le point de vue de ceux qui voient en lui un architecte [15]. Mais rien n'est moins sûr; cette opinion repose sur l'interprétation littérale d'une autre fresque du même hypogée [16] où des maçons sont occupés à construire; il se pourrait que cette construction même ait une portée symbolique...

C'est tout et, comme on le voit, c'est assez peu. Rien ne nous autorise à excepter les autres monuments de la règle générale qui attribue en principe une valeur religieuse aux scènes de l'art funéraire chrétien.

Bien plus : souvent un indice positif nous impose cette façon de voir; le contexte parfois, le voisinage de scènes évidemment mystiques (cf. notamment les n°s 64, 92); l'auditrice qui fait un geste de prière en écoutant l'enseignement du lecteur (n°s 91, 92, 111? orantes; 88, 99, « demi-orantes »); le monogramme du Christ gravé sur le cadre au-dessus de la tête du lecteur (n° 65)...

Dès lors, une seule voie nous est ouverte : celle qui consiste à reprendre dans le cas particulier du christianisme les conclusions du chapitre précédent; ces scènes de travail intellectuel font ici allusion à l'étude et à la possession de la *science sacrée*.

Autant et plus encore, en effet, que les diverses formes de paganisme mystique auxquelles je faisais allusion, le christianisme met en relief l'élément intellectuel de la reli-

[15] Voir notamment, Kaufmann, *Handbuch* cité, p. 407-410.
[16] Reinach, RP, p. 251, 6.

gion. Il conditionne le salut à l'acceptation d'une certaine vérité, d'une révélation; il suppose une foi, et celle-ci une doctrine, un *Credo*, et en puissance tout au moins des exigences métaphysiques, toute une théologie. Qu'on songe au rôle que jouent, dans le Nouveau Testament puis chez les Pères, des notions imprégnées d'intellectualité comme celles d'enseignement religieux, de doctrine, de science, de sagesse, διδαχή, διδασκαλία, *doctrina, disciplina, sapientia,* etc. [17].

Fondée par l'enseignement de Jésus, la religion chrétienne s'est répandue et se transmet par l'enseignement des apôtres et de l'Eglise : *fides ex auditu,* comme le proclame une formule célèbre de saint Paul [18]. Mais à l'époque où nous sommes, c'est du texte inspiré de l'Ecriture que cet enseignement puise son autorité. Les chrétiens sont « les gens du Livre »; toute leur religion gravite autour de ces textes sacrés : l'Evangile, le Nouveau Testament tout entier et, avec lui, la Bible des Juifs qu'ils recueillent en lui donnant un sens renouvelé.

Il y a donc place, dans la religion chrétienne, pour tout un aspect intellectuel qui peut, sans jamais s'éliminer complètement, se réduire parfois à peu de choses, mais qui, dès que les circonstances deviennent favorables, s'épanouit et donne naissance à toute une culture; à une culture intellec-

[17] Cf. là-dessus mon article *Doctrina et Disciplina dans la langue des Pères de l'Eglise,* ap. *Archivum Latinitatis Medii Aevi,* 1934, p. 5 et suiv. Les mêmes notions et les mêmes termes (avec quelques autres analogues, comme ἐπιστήμη , *scientia*) se retrouvent dans l'Ancien Testament, et notamment dans les Livres Sapientiaux où ils jouent un grand rôle. Sans vouloir soulever des polémiques hors de proportion avec l'objet limité de cette étude, on doit rappeler, à ceux qui aiment à réduire outre mesure la part de cet élément intellectuel dans les premières communautés chrétiennes, que celles-ci sont nées à l'intérieur des synagogues...

[18] *Epître aux Romains,* 10, 17; cf. parmi les commentaires patristiques de ce texte, saint Augustin, *Enarratio in Psalmum 118,* 18, 3, Patrologie Latine, t. 37, c. 1552.

tuelle et religieuse à la fois, cette *doctrina christiana* organisée en fonction de l'Ecriture, dont saint Augustin nous fournit et le programme et une tentative magnifique de réalisation.

L'apparition de nos scènes intellectuelles dans l'art funéraire chrétien, à la fin du second siècle, se rattache certainement à ce courant d'idées; l'hypothèse d'une allusion à la culture profane écartée, la chose ne saurait plus, à mon sens, être contestée. En fait, je constate que tous les meilleurs juges sont d'accord avec moi sur ce point [19]. Reste à préciser l'exacte portée de cette évocation de la « science chrétienne ».

Pour Mgr Wilpert, les scènes où apparaît un lecteur assis [20] seraient des représentations réalistes de l'enseignement de la doctrine chrétienne, de la *catéchèse;* le lecteur représenté dans l'acte d'enseigner, *praelegere,* est le διδασκαλός, le prêtre ou diacre (exceptionnellement le confesseur) chargé par la communauté chrétienne d'impartir aux catéchumènes l'initiation doctrinale qui doit précéder le baptême [21].

L'hypothèse ne me satisfait pas [22]; non certes que je conteste l'importance reconnue à cette époque à l'enseignement religieux [23], mais la façon dont Mgr Wilpert l'imagine

[19] Voir notamment, Garrucci, t. I, p. 217-218; Von Sybel, *Christliche Antike,* t. 2, p. 87-89; Styger, ap. *Römische Quartalschrift,* 1911, p. 151; Wilpert, cf. n. 21, ci-dessous; Kirsch, ap. *Rivista di Archeologia Cristiana,* 1930, p. 44.

[20] Ici n°s 15, 64, 65, 67, 88, 91, 92, 97, 99, 111.

[21] Wilpert, *Sarcofagi* (t. I), p. 3-13; (t. II), p. 8*, 333.

[22] Cf. déjà les critiques de L.-H. Vincent, ap. *Revue Biblique,* 1931, 40, p. 594-595.

[23] Mieux encore que dans l'exposé forcément limité de Mgr Wilpert, la chose apparaît bien mise en lumière dans le bon travail de D. Van Den Eynde, *Les Normes de l'enseignement chrétien dans la littérature chrétienne des trois premiers siècles* (Gembloux — Paris, 1933), notamment p. 51-76; cf. déjà W. Bousset, *Jüdisch-christlicher Schulbetrieb in Alexandria und Rom* (Göttingen, 1915), p. 314-319.

évoqué sur nos monuments me paraît peu vraisemblable. Aucun indice précis, aucune inscription ne nous apporte la preuve qu'on ait jamais représenté en portrait le διδασκαλός à qui tel ou tel fidèle devait sa formation. Si les sarcophages chrétiens et les verres dorés nous présentent des figures de « maîtres », ce sont toujours, comme sur les monuments païens, des figures idéales; c'est le Christ, ce sont tels grands docteurs vénérés par toute l'Eglise, comme le pape Sixte II ou Hippolyte de Rome (cf. p. 145, *c*); ce n'est jamais un catéchète particulier.

Vouloir retrouver ici l'image d'un maître, c'est d'autre part aller contre la règle fondamentale [24], qui vaut pour les sarcophages chrétiens comme pour les païens: la décoration d'un monument funéraire est conçue essentiellement en fonction du défunt; si la figure principale est un portrait, c'est le sien.

Considérons nos sarcophages n°s 91, 97, 99 : le groupe formé par le lecteur et l'auditrice debout devant lui occupe le centre du relief, en constitue l'élément essentiel; les deux figures sont traitées en portrait. Mgr Wilpert accepte bien que l'orante ou la « Polymnie » soit la défunte, mais le lecteur, dont il fait le catéchète, a une importance égale, et même supérieure, à celle de son auditrice; n'est-il pas plus simple de voir là une simple transposition du thème que tant de monuments païens nous ont appris à connaître : celui du « ménage intellectuel »? Le lecteur, personnage principal, est le défunt; il est représenté en compagnie de sa femme [25], qui partage souvent le même tombeau; il s'adonne à l'étude de l'Ecriture, de la doctrine religieuse...

L'hypothèse est économique; elle rend compte sans effort de tous les monuments analogues; que le lecteur se reporte

[24] J'ai déjà eu l'occasion de la rappeler, contre Dütschke, ci-dessus, p. 185-187.

[25] Sur le n° 99 (sarcophage d'enfant) l'auditrice doit être une sœur ou la mère du petit défunt.

à l'analyse du célèbre sarcophage de la via Salaria (n° 111); n'est-il pas beaucoup plus simple de reconnaître les deux défunts, mari et femme, dans les deux belles figures assises en vis-à-vis, plutôt que le catéchète de la communauté et la veuve chargée de l'instruction des femmes?

De même la scène de lecture du n° 88, à propos de laquelle Mgr Wilpert s'égare en plein roman, s'explique tout naturellement si on y voit, comme au n° 99, une transposition chrétienne du thème de l'enfant docteur; c'est le jeune défunt que j'ai reconnu, siégeant sur la chaire magistrale, entouré de ses proches, représenté en train de s'adonner à l'étude sacrée.

Enfin l'hypothèse que je combats oppose inutilement les sarcophages aux peintures funéraires contemporaines: trois fresques en effet, datant du même temps, nous ont présenté une figure de lecteur assis (n°s 24, 67) ou debout (n° 162), traité en portrait et cette fois *seul*. On ne peut hésiter à y reconnaître un portrait du défunt : la chose est garantie, dans le cas du n° 24, par l'épitaphe peinte au-dessus de la figure.

On le voit, l'idée simple d'une adaptation religieuse et chrétienne du thème païen de l'homme cultivé rend compte de façon très satisfaisante de nos scènes de lecture. Dans le cas le plus général, celui des monuments que je viens d'examiner [26], le défunt est représenté sous les traits d'un « docteur » occupé à l'étude des livres saints, de traités

[26] Le cas du sarcophage de La Gayolle (n° 15) est à considérer à part. Si on continue d"y voir une scène d'enseignement, il faut l'interpréter de façon symbolique, comme la scène d'école de la basilique de la Porte Majeure (cf. p. 260) : Jullian a très joliment défini « le bon maître d'école qui enseigne à l'enfant les leçons de la vie nouvelle » comme un symbole du Christ (*Histoire de la Gaule*, t. 4, p. 509-510). Mais, je l'ai dit, on peut considérer la figure assise comme le portrait du défunt représenté en philosophe : dans cette hypothèse, notre monument rentre dans le cas général...

d'exégèse ou de théologie. Sa femme, ses proches s'associent à ses travaux. Ailleurs (n°s 64 et peut-être 65, 92) [27] le lecteur n'apparaît pas nettement travaillé en portrait; ne cherchons pas trop à préciser la personnalité de ces figures banales; les monuments païens nous ont déjà fait connaître des figures analogues (cf. p. 218). C'est un lecteur anonyme qui symbolise de façon générale le goût pour l'étude, la science. D'une autre façon, c'est le même sentiment qui s'exprime.

Dans tous ces monuments, il y a plus qu'une allusion à la première initiation reçue par le catéchumène : c'est une étude approfondie quotidienne, continue qu'on veut évoquer ici [28]. Ces défunts veulent nous faire savoir qu'ils ont, leur vie durant, poursuivi avec ardeur, possédé avec amour la science sacrée. De même que les païens s'honoraient d'avoir été des lettrés, des philosophes, ils ont voulu s'affirmer sur leur tombe en qualité de docteurs, de philosophes chrétiens [29].

Et voilà qui confère à nos monuments la valeur d'un précieux témoignage. Nous savions par les textes qu'à l'époque où ils nous placent les communautés chrétiennes n'étaient plus seulement recrutées parmi les humbles, mais qu'une minorité au moins des fidèles appartenait au milieu aristocratique, au milieu cultivé; ces fidèles, selon le mot d'Origène, après avoir reçu la culture profane, cette « sagesse selon la chair », s'étaient ensuite élevés jusqu'à la « sagesse divine » [30].

[27] On se souvient aussi des plaques de *loculi*, n°s 164-165 : ce sont des scènes d'étude, d'étude religieuse, bien entendu; mais il est difficile d'identifier les personnages; le défunt est certainement l'un au moins d'entre eux.

[28] Surtout lorsqu'on dispose autour du lecteur tout un matériel de livres, d'écritoires, etc., comme sur le n° 24.

[29] Cf. déjà dans le même sens, Garrucci, t. I, p. 271 A.

[30] *Contra Celsum*, 6, 14 fin (éd. Kötschau, t. 2, p. 85).

Le grand intérêt de nos monuments [31] est de nous faire entrer en contact avec ces derniers, de nous permettre d'entrevoir quelque chose de l'idée qu'ils se faisaient de leur vocation religieuse, de la façon dont ils comprenaient le christianisme.

Car, dans le fait qu'ils ont choisi de se faire représenter sous les traits d'un philosophe, il y a quelque chose de plus qu'une simple profession de foi. On a souvent noté combien la pensée chrétienne des premiers siècles s'est plu à présenter le christianisme sous l'aspect d'une philosophie, transcendante, certes, par rapport à toutes les autres philosophies, Philosophie cependant. Saint Paul, déjà, montre dans la foi chrétienne une réponse au besoin de vérité *philosophique* qui tourmente le monde grec :

> Les Juifs exigent des miracles, *les Grecs cherchent la Sagesse*; nous, nous prêchons un Christ crucifié, scandale pour les Juifs et folie pour les Gentils, mais pour ceux qui sont appelés, Juifs ou Gentils, puissance divine et *sagesse divine* [32].

L'idée, et le mot, sont familiers aux Apologètes de la seconde moitié du IIe siècle : ils ne cessent de définir la religion chrétienne comme une philosophie, « philosophie divine », « notre philosophie », « notre philosophie barbare »... [33].

[31] Ces luxueux sarcophages, un caveau personnel comme celui où se trouve la fresque n° 24, ne peuvent avoir appartenu qu'à des défunts appartenant aux classes riches; les seuls monuments de cette série ayant un caractère plus modeste sont les plaques de *loculi*, nos 164-165, et les fresques de catacombes, nos 67, 162.

[32] *Ire Epître aux Corinthiens*, 1, 22-24; cf. 2, 5; 2, 8; *Epître aux Colossiens*, 2, 8. Naturellement (Gilson, *L'Esprit de la Philosophie médiévale*, 1re série, p. 22), ce texte est aussi un refus, une condamnation de la philosophie; mais saint Paul la condamne en se plaçant sur son propre terrain.

[33] Justin, 2e *Apologie*, 12, 5; *Dialogue avec Tryphon*, 1, 6; 2, 1; 2, 4; 8, 1; Tatien, *Discours aux Grecs*, 31; Athénagore, *Supplique*, 24 (σοφία); Méliton de Sardes, ap. Eusèbe, *Histoire Ecclésiastique*, 4, 26, 7; Miltiade, ap. *Id.*, *ibid.*, 5, 17, 5.

Mieux encore, ils se présentent eux-mêmes comme des philosophes [34] et on nous les montre tenant école [35], portant le manteau court, le costume du philosophe de profession [36]...

Avec le mouvement gnostique, plus que jamais l'accent est mis sur l'aspect intellectuel de la religion, sur la science sacrée, la Connaissance, Γνῶσις, forme supérieure de sanctification et de salut. Ce sentiment, transposition théologique de l'orgueil propre à l'intellectuel et du caractère aristocratique de la culture antique, survit, avec le nom lui-même de Gnose, chez les docteurs orthodoxes qui veulent réagir contre ce mouvement, comme Clément d'Alexandrie [37] et Origène [38].

De pieux romans datant du IIIe ou du IVe siècle, comme les *Homélies Clémentines* ou les *Acta Petri*, se plaisent à imaginer naïvement les premiers apôtres, comme Pierre ou Barnabé, sous les traits de philosophes itinérants, provoquant leurs rivaux à la controverse, ou même, comme un Apulée, donnant des conférences devant un public de choix, qui doit payer chèrement l'honneur d'y être admis [39]...

Je crois avoir le droit de retrouver cette atmosphère dans nos monuments. Qu'elle ait pu se traduire dans l'art, un monument unique en son genre est là pour l'attester : c'est la statue de saint Hippolyte, le grand docteur romain du début du IIIe siècle, retrouvée sur la via Tiburtina et con-

[34] Justin, *Dialogue*, 1, 1, et surtout 2, 6; Tatien, *Discours*, fin; Athénagore, *Supplique*, titre; Hermias, *Persiflage des philosophes païens*, titre.

[35] *Actes* du martyre de Justin, 3, éd. Franchi de Cavalieri (*Studi e Testi*, 8, 2), p. 34; Irénée, *Contre les Hérésies*, 1, 28, 1 (= Eusèbe, *Histoire Ecclésiastique*, 4, 29, 3; cf. 5, 13, 8), à propos de Tatien.

[36] Justin, *Dialogue*, 1, 2; Eusèbe, *Histoire*, 4, 11, 8 (ἐν φιλοσόφου σχήματι πρεσβεύων), toujours à propos de Justin; Tertullien, *De Pallio*.

[37] De Faye, *Clément d'Alexandrie*, notamment p. 187 et suiv.

[38] Voir en dernier lieu, R. Cadiou, *La jeunesse d'Origène*.

[39] *Homélies Clémentines*, 1, 10; *Actes de Pierre*, éd. Vouaux, p. 367; cf. de Labriolle, *La Réaction Païenne*, p. 61, 201.

servée, malheureusement restaurée avec maladresse et mauvais goût, au musée chrétien du Latran [40]. Hippolyte était représenté en philosophe, siégeant sur un trône sur lequel sont gravées ses tables pascales et la liste de ses œuvres. Si donc ses disciples ont pu de la sorte élever à leur maître une statue comparable à celles que jadis les Epicuriens d'Athènes avaient consacrées à leurs fondateurs Epicure et Métrodore [41], on ne saurait trouver surprenant que des intellectuels chrétiens aient voulu eux aussi apparaître sur leur tombe « en posture de philosophe », ἐν φιλοσόφου σχήματι.

M. Lugli a bien senti la portée de ces monuments [42] : aussi a-t-il cru qu'il fallait les mettre en rapport avec l'activité des diverses sectes gnostiques. Je ne pense pas que la conclusion s'impose [43] : cette conception de la science sacrée est commune, on l'a vu, de Justin à Origène, à tous les chrétiens, gnostiques ou orthodoxes, qui appartiennent au milieu cultivé [44]. En réalité, c'est tout un aspect de l'évolution intellectuelle du christianisme que nos monuments

[40] Ficker, n° 223 (p. 166-175); Leclercq, *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne*, art. *Hippolyte*, 2, t. 6, 2, c. 2419 et suiv.

[41] Cf. ci-dessus, p. 20, n. 2; 233, n. 4. L'analogie est complète, car la statue d'Hippolyte, à supposer (comme on le croit, sans preuve à mon sens bien décisive) qu'elle ait été dédiée de son vivant, a servi plus tard à honorer sa mémoire : elle fut transportée près de son tombeau, où on l'a retrouvée.

[42] Dans l'article où il les rapproche, à tort d'ailleurs, du fragment certainement païen décrit ici sous le n° 110, ap. *Rivista di Archeologia Cristiana*, 1929, p. 47.

[43] Sauf peut-être pour le n° 24 (portrait de Trebius Iustus) : on sait que Marrucchi a défendu avec obstination contre tous ses contradicteurs l'inspiration gnostique de cet hypogée (cf. en dernier lieu, *Le Catacombe Romane*, p. 308).

[44] La plupart de nos monuments sont postérieurs à l'an 200, or à cette date, écrit de Faye (*Gnostiques et gnosticisme*, p. 476), « le gnosticisme est partout; c'est un esprit dont ses adversaires même sont imprégnés ». Formule excessive sans doute, mais qui veut seulement marquer l'importance que possède aux yeux de tous l'élément spéculatif de la doctrine chrétienne.

viennent illuminer; ils attestent l'importance de ce phénomène que j'ai tâché de mettre en lumière dans ma thèse sur *saint Augustin et la fin de la culture antique,* de ce que j'ai appelé « l'osmose culturelle », c'est-à-dire l'influence tyrannique qu'exerce le milieu de civilisation sur la culture de l'individu. Nous voyons combien les lettrés antiques avaient du mal à se dégager des cadres que la tradition imposait à leur vie intellectuelle et religieuse : leur conversion au christianisme se coulait dans le moule habituel de la conversion à la philosophie... [45].

Mais ce ne fut là qu'un moment de l'histoire; bientôt la pensée chrétienne prit davantage conscience de son originalité. Si nous consultons les Pères de l'Eglise du IVe siècle, nous constatons qu'ils continuent à désigner parfois la religion chrétienne par le mot de philosophie [46], mais avec, semble-t-il, un accent bien différent : ils paraissent moins préoccupés de souligner l'analogie qui existe entre christianisme et philosophie païenne que de marquer la transcendance de celui-là par rapport à celle-ci; l'important pour eux est de montrer que la « philosophie » des chrétiens, la religion chrétienne, est venue abolir la philosophie des païens, réfutant ses erreurs, comblant ses lacunes, réalisant ses ambitions. Si le christianisme est une philosophie, il est la seule vraie philosophie; lui seul est digne de ce beau nom trop souvent galvaudé... Quant au titre même de philosophe, il n'évoque plus chez eux que des échos péjoratifs [47] et ils

[45] Cf. mon *Saint Augustin,* p. 169-173.

[46] Ainsi saint Augustin, *Contra Julianum,* 4, 14, 72 (cité en épigraphe, p. 269); *Lettres,* 2, 1; 137, 5, 17; *Cité de Dieu,* 8, 1, etc. (cf. Gilson, *Esprit de la Philosophie médiévale,* 1re série, p. 297-298). Je me réfère à saint Augustin, parce que c'est de tous les Pères celui que j'ai le plus fréquenté. Mais il suffit de feuilleter les autres théologiens du IVe s. pour rencontrer des expressions analogues : saint Grégoire de Nazianze, *Eloge de Césaire,* 9, 4 (φιλοσοφεῖν); saint Jérôme, *Lettre 49* (48 Vall.), 1, 1 (*philosophia nostri dogmatis*)...

[47] Cf. les fines remarques de Festugière, *Idéal religieux des Grecs,* p. 99, n. 4.

n'osent plus s'en parer, même lorsqu'ils deviennent, comme c'est le cas de saint Augustin, de vrais philosophes, au sens technique du mot.

Ce changement d'attitude trouve son écho dans ceux de nos monuments funéraires qui sont postérieurs au « triomphe de l'Eglise ». Plus que jamais l'élément doctrinal du christianisme est mis en évidence; mais ce n'est plus de la même façon. On réalise davantage son caractère divin, on ressent davantage l'humilité qui doit pénétrer l'âme humaine en face de la révélation.

Fides ex auditu... lisions-nous dans saint Paul : « la foi vient de la prédication entendue, et la prédication se fait par la parole du Christ », *per verbum Christi*, διὰ ῥήματος Χριστοῦ. C'est sur le second terme qu'on insiste maintenant. Alors que sur 20 monuments antérieurs à Constantin nous n'avions trouvé que deux représentations de Jésus enseignant (n°s 26, 27) [48], et une seule figure de saint Pierre lisant (n° 66), c'est le thème de l'enseignement du Christ qui désormais sert le plus souvent à exprimer la notion de doctrine chrétienne (36 cas : n°s 28-51, 171-182).

Je n'ai pas ici à commenter ces monuments : il me suffit de renvoyer à Mgr Wilpert [49] qui a su si bien mettre en valeur leur signification profonde, l'insistance avec laquelle ils appuient sur l'élément doctrinal de la foi, sur la figure du Christ considéré comme maître... Certes, ici encore se retrouve si l'on veut l'assimilation du christianisme et de la philosophie, puisque c'est le type du professeur, de l'orateur que l'art chrétien a choisi [50] pour représenter le

[48] Ce sont d'ailleurs deux œuvres isolées, d'un caractère très particulier : le Christ enseignant à la Samaritaine au puits de Jacob (n° 26) ; le divin Pasteur enseignant aux brebis symboliques (n° 27).

[49] *Pitture*, p. 211, 225-231; *Sarcofagi* (t. I), p. 46-60.

[50] Ici et ailleurs : cf. Bréhier, *L'Art Chrétien*, p. 50. Je note en passant que ce type du Christ enseignant, dont la valeur est si claire, confirme l'hypothèse développée plus haut (ch. 1-3) sur le symbolisme de la figure du lecteur; c'est bien parce que l'art païen avait coutume

Christ; mais ce maître est un maître divin, sa sagesse une sagesse divine; tout dans cette scène nous transporte au delà de la simple humanité [51].

C'est la même idée, la même nuance (avec en plus le souci bien « romain » de rattacher l'enseignement de l'Eglise à la figure du prince des Apôtres) qu'exprime la scène de l'enseignement de saint Pierre (n°s 115-129); nouveau Moïse, il nous est montré en train de lire le livre de la loi nouvelle au peuple élu des chrétiens, le livre de la loi du Christ, comme le précise sur le n° 115 le monogramme gravé sur le *volumen* et la figure de Jésus debout à gauche. C'est toujours la doctrine, l'enseignement de l'Eglise qui se trouvent mis en avant, effaçant la personnalité du défunt.

En face de ces séries si nombreuses, je n'ai relevé, pour la même période, que *cinq* « scènes de lecture » (n°s 167-170, 184; y joindre les deux figures appuyant la main sur le *codex* ouvert, citées p. 145, *d-e*). Et combien différentes de celles que nous avons examinées d'abord!

Trois sarcophages nous montrent le défunt debout, occupé à lire le livre sacré, le livre de la science divine [52]; la chose ici ne fait difficulté pour personne [53]. Elle est certaine pour le n° 167, grâce à l'inscription qui désigne la lectrice par son nom, *Crispina*, et au monogramme du Christ gravé sur

de s'en servir pour représenter des lettrés, des philosophes, des maîtres, que l'art chrétien a pu l'adopter à son tour pour évoquer le Maître par excellence; c'est bien parce que le livre symbolisait la science qu'il a pu servir à représenter l'Evangile (n° 45, p. 160, cf. n°s 115, 167).

[51] Cf. p. 60 (n°s 37-39) : Jésus est représenté trônant dans le ciel. L'auditoire du Christ est composé des Apôtres, des premiers Disciples, des Evangélistes; lorsque les défunts s'y joignent, on les représente courbés, à genoux, ou prosternés en signe de respect, ou encore en prière.

[52] Une fresque de la seconde moitié du IIIe siècle nous a déjà présenté le même type : n° 162.

[53] Cf. Wilpert, *Sarcofagi* (t. II), p. 338, § 5; et déjà Garrucci, t. I, p. 276 B.

le *volumen* ouvert. Le n° 168 est trop voisin du précédent pour souffrir une autre explication; j'ai cru enfin pouvoir étendre celle-ci au n° 169 et reconnaître le défunt dans la figure de lecteur interprétée jusqu'ici comme un apôtre.

Le défunt ne trône plus dans la chaire du maître; il est debout et toute son attitude recueillie, la tête penchée, exprime l'humilité, la componction. Quelle opposition avec le type païen du « lecteur » debout, qui est un orateur, récitant plein d'assurance le texte de son *volumen!* Nous n'avons plus ici l'homme cultivé, fier de son talent, mais l'humble fidèle, debout en signe de respect, méditant la loi du Seigneur [54].

C'est le même sentiment qu'exprime la fresque de Naples (n° 184) où nous trouvons le buste de la défunte Vitalia, en prière à côté des *codices* ouverts portant le nom des quatre Evangélistes.

Il me reste, pour finir, à commenter le couvercle (n° 170) du sarcophage d'Arles (n° 45). Au point de vue plastique, c'est un relief à scènes juxtaposées, analogue comme structure à toute une série de couvercles païens (cf. notamment, le plus beau de tous, n° 197); ils représentent, on s'en souvient, des groupes de « lettrés » anonymes symbolisant de façon très générale la culture, l'activité intellectuelle (cf. p. 218).

La valeur de ce n° 170 parait bien du même ordre : il serait vain de chercher à identifier le défunt, l'évêque d'Arles Concordius, avec l'une ou l'autre des quatre figures de lecteurs qui sont représentées debout, entourés d'auditeurs. Ce sont là des « entretiens savants », des scènes de genre évoquant la vie intellectuelle, la culture du défunt.

[54] C'est parce que ce type du lecteur debout évoquait l'image du fidèle dévot qu'on s'en est servi pour représenter Suzanne au jardin (n° 166) : le texte de Daniel (13, 8) dit simplement « qu'elle se promenait » (cf. peut-être 13, 3, où il est dit que Suzanne avait été instruite par ses parents selon la *loi* de Moïse).

Mais sur la tombe d'un évêque, sur le couvercle d'un sarcophage représentant le Christ enseignant (n° 45), il ne peut s'agir que de culture religieuse, de science sacrée. Ce n'est plus seulement de l'étude que toute âme dévote est tenue de poursuivre; c'est la « culture chrétienne » tout entière que symbolisent de telles scènes, la *doctrina christiana* chère à saint Augustin : un type de vie intellectuelle organisé en fonction de la vie religieuse et dont les manifestations typiques sont l'étude de la Bible, la controverse théologique et la prédication.

Cette culture chrétienne qui s'est imposée, plus ou moins, à tous les lettrés pieux du IV^e^ siècle a été en particulier celle des membres du clergé, des évêques. En fait, elle apparaît dans un grand nombre d'épitaphes de clercs, échelonnées du IV^e^ au VII^e^ siècle. On les loue de leur éloquence, thème hérité des *elogia* païens; mais c'est de l'éloquence qui leur a permis d'être des prédicateurs efficaces; on célèbre en même temps leur savoir, *sapientia* et mieux *doctrina;* mais c'est la science sacrée qu'on veut désigner, la connaissance approfondie des vérités de la foi orthodoxe... [55].

Rapproché de ces inscriptions, notre couvercle [56] prend toute sa valeur. Ces types de lecteurs, ces *codices* ouverts sur des pupitres, tout cela sert bien à symboliser l'activité intellectuelle de l'évêque Concordius. Comme sur les reliefs païens, cette évocation a la valeur d'un thème de *laudatio;*

[55] Qu'il me suffise de renvoyer au recueil de Diehl : n^os^ 967 (pape Libère, 366), 1103, 1825 (évêques de Tipasa et Cuicul, début du V^e^ s.), 1041 (évêque italien, 476), 1067 (épitaphe de Sidoine Apollinaire, 479), 1046 (épitaphe d'Ennode, 521), 1024 (évêque de Formies, 529), 1049, 1050 (Verceil, martyr et évêque, VI^e^ s.), 1065 (Avignon, évêque, VI^e^ s.), 1066 (Aix, évêque), 1090-1092 (évêques espagnols, 1^re^ moitié du VI^e^ s.), 1072 (prêtre de Lyon, 552), 1212 (diacre de Pavie), 992 (pape Boniface, 607).

[56] L'inscription qu'il porte (CIL XII 942) n'est d'aucun secours pour le commentaire du relief.

mais il ne s'agit plus ici que de culture religieuse, d'exégèse, de théologie, que d'une intelligence tout entière consacrée à servir les besoins religieux du peuple chrétien.

Mais ce relief appartient bien au milieu de son temps. On se souvient que le couvercle païen n° 197, dont je le rapprochais il y a un instant, surmonte un sarcophage décoré des figures d'Apollon, de Minerve et des Muses; la place d'honneur est réservée aux divinités protectrices de la culture. De même, ici, les scènes qui symbolisent la culture de Concordius n'occupent que le couvercle : le relief principal, celui de la cuve, représente le Christ, assis, vu de face, enseignant un groupe de disciples parmi lesquels figurent les quatre Evangélistes (n° 45). On saisit la nuance : Concordius veut bien que, sur sa tombe, on célèbre sa culture, sa science doctrinale, mais il n'ose pas s'arroger la place d'honneur; il s'incline devant la figure du maître par excellence, du seul vrai maître, Jésus. Pour lui, s'il est permis de reprendre les termes de l'épitaphe presque contemporaine de l'évêque Sévère de Laodicée, il ne veut apparaître que comme « un homme sage, l'interprète de la Sagesse du Christ », τὸν Χ(ριστο)ῦ σοφίης ὑποφήτορα, τὸν σοφὸν ἄνδρα [57].

⁂

Je crois avoir rendu compte de tous les groupes de monuments analysés dans ma première partie. Si du moins le lecteur a consenti à me suivre, j'aurai de la sorte fourni une interprétation satisfaisante d'une masse de documents figurés sur lesquels, on a pu s'en rendre compte, la lumière

[57] *Supplementum epigraphicum graecum*, I, n° 448 (= W. Calder, ap. *Journal of Roman Studies*, X (1920), p. 47-59), date : 350 environ; Concordius d'Arles est mort après 374.

était loin d'être faite. Puis-je en outre me flatter de n'avoir pas complètement déçu l'espérance qu'au seuil de ce travail j'avais cherché à faire naître? Nous demandions à ces monuments un témoignage sur l'idée que les Romains se faisaient de la culture; ce témoignage, ils ne nous l'ont pas refusé.

Si le commentaire que j'en donne ne s'est pas égaré, tous ces sarcophages, ces fresques, ces reliefs attestent à l'envi de quel honneur, de quel respect, de quelle admiration étaient environnés la supériorité intellectuelle, le goût et la pratique des choses de l'esprit, la culture en un mot. Source de satisfaction pour l'individu, valeur sociale éminente, elle était pour l'enfant, comme pour l'adulte, le bien par excellence, le titre de gloire qu'on était, plus que tout autre, fier d'avoir possédé.

Nos monuments nous ont permis d'observer la diffusion d'un tel sentiment à travers le temps et à travers l'espace; ils nous en ont montré la trace chez bien des gens d'origine et de condition diverses, unis dans un même amour pour la « chose des Muses ».

Mieux encore, nous avons pu apercevoir de quelles arrière-pensées mystiques se nuançait cet amour, de quel nimbe religieux s'auréolait, aux yeux d'un Ancien, la culture; divine comme les Muses, dispensatrice d'immortalité, elle apparaissait déjà comme un avant-goût de l'état bienheureux des héros...

C'étaient là les privilèges de la culture classique, nourrie de la double tradition issue d'Homère et de Socrate. Mais nous avons vu le crédit dont elle jouissait auprès des âmes menacé par le développement de formes nouvelles de la vie religieuse, et bientôt par le triomphe de l'une d'elles : le Christianisme.

Avec lui c'est vers de tous autres buts que l'intelligence se trouve orientée. Mais elle ne perd rien de ses droits, ni de son prestige : qu'il s'agisse des « philosophes » chré-

tiens du IIe et du IIIe siècle, des fidèles et des clercs du siècle suivant, attachés à l'étude de la science sacrée, nos monuments nous ont fait voir que la culture avait été transformée mais non anéantie.

Sans doute, tous les courants d'idées auxquels j'ai cru pouvoir rattacher l'inspiration de mes scènes étaient déjà connus par ailleurs (aussi bien quel crédit eût mérité une hypothèse qui ne se serait pas d'abord appuyée sur des textes?). Ai-je le droit d'espérer cependant qu'une telle étude n'aura pas été sans fruit? Par un choc en retour, la masse de nos monuments, par leur nombre, leur variété, leur diffusion, leur beauté, vient compléter, préciser, enrichir le témoignage des textes : si nous ne savons pas plus, maintenant, du moins nous saurons mieux...

APPENDICE

SARCOPHAGES PRÉPARÉS
POUR
UN COUPLE DE DÉFUNTS

Nous rencontrons souvent des sarcophages sur lesquels apparaissent, à la place d'honneur, deux figures visiblement traitées en portraits. On pourrait, sans doute, admettre que l'une d'elles représente le défunt (ou la défunte), l'autre quelqu'un de ses proches encore vivant. Mais je crois que l'hypothèse la plus simple est de supposer qu'il s'agit d'un sarcophage conçu pour être destiné à recevoir un couple de défunts : mari et femme dans le cas le plus fréquent, deux frères, frère et sœur, etc. [1].

Il arrive, en effet, que les deux figures sont traitées de façon si analogue (quant à leur place, leur attitude, etc.) qu'il est difficile de distinguer entre elles, de reconnaître dans l'une le défunt, dans l'autre un survivant. Si l'une

[1] Dans le cas d'un sarcophage d'enfant (cf. ici nos 95, 99) si on éprouve de la difficulté à admettre le cas de deux enfants morts en bas âge, il faudra renoncer à l'interprétation proposée ici et voir dans la figure féminine debout à côté du petit défunt assis, non plus sa sœur, mais sa mère, survivante, et auteur du monument.

des deux paraît jouer un rôle plus important ou plus honorable, c'est toujours l'homme, jamais la femme (ici par exemple c'est toujours l'homme qui est assis sur la chaire magistrale; la femme se contente souvent du rôle d'auditrice, debout en face du lecteur; l'inverse ne se produit jamais) : cela s'explique bien par la préséance due au « sexe fort », dans la société antique si peu « féministe ».

Comme le lecteur pourrait s'étonner que je considère de la sorte comme un cas normal celui de ces sarcophages à deux places, je crois utile de placer sous ses yeux un petit choix d'inscriptions qui attestent l'existence d'un tel usage. Il ne s'agit que de quelques exemples que j'ai recueillis en passant sans faire de recherche spéciale : on pourrait facilement, j'imagine, en accroître la liste. Quand la chose m'a été possible, j'ai noté les dimensions du sarcophage étudié; on pourra se rendre compte que ce ne sont pas seulement des sarcophages de dimensions exceptionnelles [2] qui ont reçu deux cadavres : l'interprétation proposée peut donc convenir à des monuments de grandeur normale.

Ces inscriptions attestent, comme les reliefs, que le cas le plus fréquent était celui d'un couple de conjoints (n°s 1-7); mais d'autres combinaisons sont possibles : mère et fille (8-10), père et fille (11), patron et affranchi (12).

1. Split, CIL III 2654 (= 8652, Dessau 8254, Diehl 1223).

Fl(auius) Iulius zaconus et / Aurel(ia) Ia[nua]ria con/iux eius hoc sarcofa/gum sibi uibi posuerunt...

L. 1, *zaconus* = *diaconus*.

2. Salone, *basilique*, CIL III 9585 (= Diehl 3835).
Sur un couvercle de sarcophage :

Fl(auius) Virgilianus qui bixit annis / (triginta) et Au-

[2] Comme le sarcophage de Iunius Bassus (ici n° 38) qui mesure 2,43 × 1,41 × 1,26 m.

r(elia) oxor eius qui / se uiui sibi urdenauerunt unc sartofa/gum...

3. Salone, CIL III 2043 (= Diehl 530 A).

Maurentius fabricensis / una cum Concordia / uxore sua sarcofacum / uivi sibi ordinaucrunt.

L. 1, *Fabricensis* = ouvrier de la fabrique d'armes.
Cf. encore CIL III 8742 (= Dessau 8249), 2704 (= 9706, Dessau 8256).

4. Tolentino, *cathédrale,* CIL IX 5566 (= Bücheler 1560, Dessau 1289, Diehl 98).

Sur un couvercle de sarcophage orné du buste des deux défunts : Wilpert, *Sarcofagi* (t. I), pl. LXXII.

L. 5-8 : *Septimia Severina c(larissima) f(emina) / marito dulcissimo ac sibi sarcofagum / et panteum cum tricoro disposuit / et perfecit.*

L. 7, *panteum cum tricoro* = mausolée avec une triple abside.

Le même sarcophage a reçu un troisième cadavre, le fils des deux personnages nommés ci-dessus; mais comme le montre l'inscription ajoutée après coup, sa décoration n'avait été prévue que pour le couple des parents.

5. Rome, *catacombe de Pamphile,* Wilpert, *Sarcofagi* (t. II), p. 3* A.

Sur la face antérieure d'un sarcophage païen réemployé (Wilpert, *ibid.*, pl. CCLXI, 5).

Hic situs est Olympius Antistianus. / Quod sarcofagum fecit Octauia Irene / coniugi carissimo et sibi.

6. Spolète, CIL XI 4975 (= Diehl 965).

N'est plus connu que par des copies; la disposition des lignes n'est pas sûre.

... Fl(auius) Hospitianus maritus, uxori benemerenti duplicem sarcofagum cum titulo hoc loco [sanct]o e[t s]i[bi] posuit [in quo cum] marito [quiesc]et.

7. Ravenne, *musée National*, CIL XI 349 (= Dessau 2860).

Face antérieure d'un sarcophage (Dütschke, *Ravennatische Studien*, p. 31, n° 30).

Longueur 2,15 m.; hauteur 1,05 m.

M(arcus) Aurel(ius) / Macedo / vet(eranus), nat(ione) Delm(ata) / exsubopt(ione) sibi et / Aurel(iae) Victoriae / libertae, uiuus / posuit.

L. 4, *Ex-sub-optione* = « ancien sous-adjudant » ; l. 6, *libertae* : affranchie et sans doute aussi concubine.

8. Rome, *musée chrétien du Latran*, provient d'Ostie, CIL XIV 1888 (= Diehl 3223).

Sur le registre central d'un sarcophage à strigiles à trois compartiments (type de notre n° 53) : Ficker, n° 249.

Longueur 2,27 m.; hauteur 0,60 m.

Aurelia Seuera / mater et Egrilla Sabina filia / ic dormiun in pace.

9. Arles, *musée*, CIL XII 675 (= Dessau 1208).

Sur un couvercle de sarcophage décoré du buste des deux défuntes : Wilpert, *Sarcofagi* (t. I), pl. XXXII, 3.

Hydriae Tertullae, / c(larissimae) f(eminae), coniugi amantissi/mae, et Axiae Aelianae filiae dulcissimae, / Terentius Museus / hoc sepulchrum posuit.

10. Ravenne, *église de S. Vittore*, Dessau 9442 (manque au supplément du CIL XI).

C'est l'inscription gravée dans le cartouche de notre n° 213.

Longueur 2,14 m.; hauteur 0,81 m.

Have Eugami, dulcissima infas (sur l'entablement). Dans le cartouche : Κυρία χαῖρε Ἰουλιανή (en lettres latines). / *Sosiae Iulianae filiae dulcis/simae, quae vix(it) ann(is) (octo), m(ensibus) (quattuor), d(iebus) (viginti septem) / et Tetratiae Isiadi coiugi / castissimae matri eius, / C(aius) Sosius Iulianus uiuus p(osuit).*

11. Ravenne, *musée National*, CIL XI 199. Dütschke, *Ravennatische Studien*, p. 33, n° 32.

Dans le cartouche central d'une face antérieure de sarcophage du type G (comme le précédent); dans les registres latéraux, les deux défunts.

Longueur 2,31 m.; hauteur 0,85.

Oliae P(ublii) f(iliae) / Tertullae / uixit ann(is) (quindecim), m(ensibus) (octo), d(iebus) (decem) / Olius Tertullianus / filiae pientissimae et sibi.

12. Ravenne, *musée National*, CIL XI 6747.

Comme le précédent (Dütschke, *Ravennatische Studien*, p. 34, n° 34).

Longueur 2,07 m.; hauteur 0,65 m.

C(aius) Larnius Antiochus / augustal(is) Rauenn(as), sibi et / C(aio) Larnio Simpliciano / liberto et alumno suo / pientissimo et [*c*]*arissim(o), u(iuus) p(osuit)...*

Vu, le 14 juin 1937.

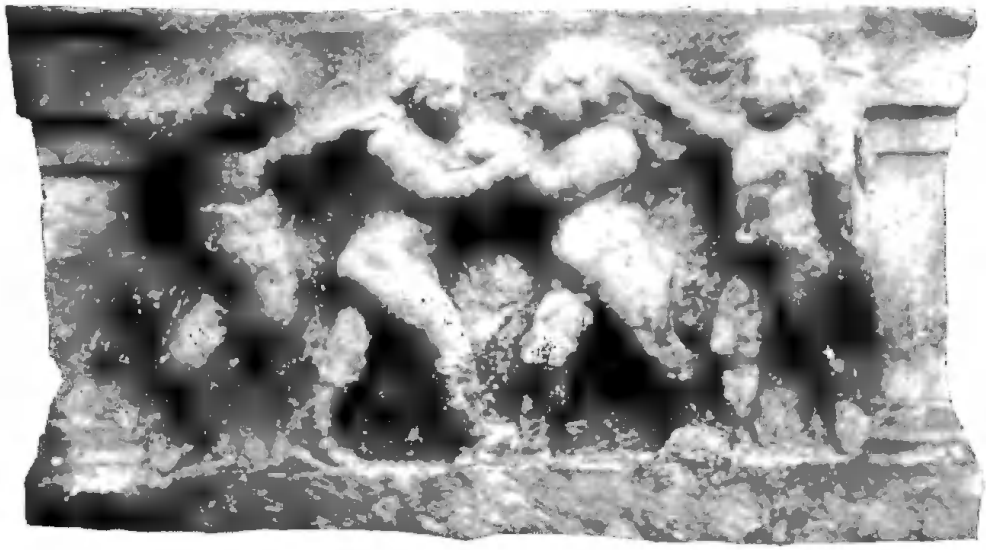
Le Doyen de la Faculté des Lettres de l'Université de Paris,

H. DELACROIX.

Vu et permis d'imprimer :

Le Recteur de l'Académie de Paris,

S. CHARLETY.



Clichés de l'Institut Archéologique allemand,
Rome, nos 1930, 945, 947, 948.

N 11 — **Sarcophage asiatique d'enfant.**
(Rome, dans le commerce.)

Cliché de l'Auteur

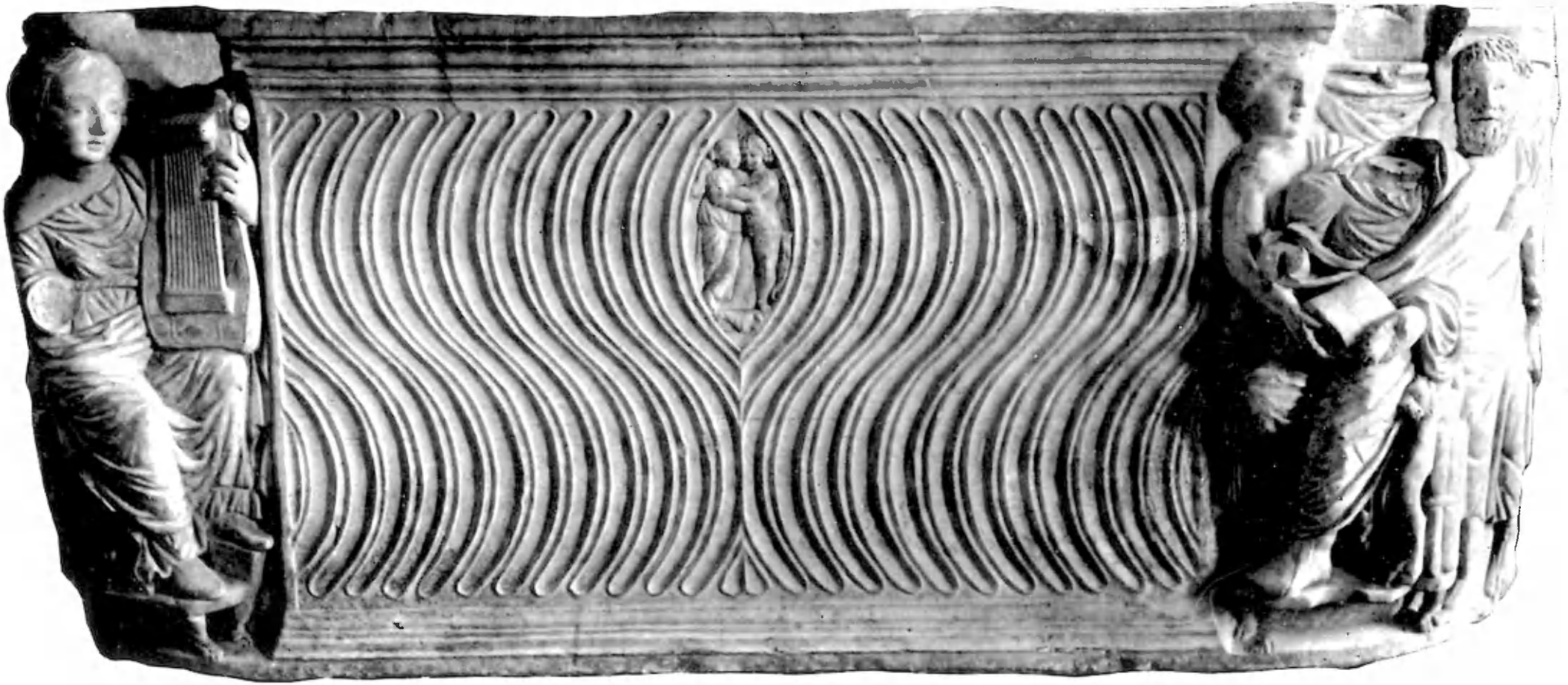
N° 16 — **Stèle du maître d'école Furius Philocalus.**
(Naples, musée National.)

Cliché de l'Institut Archéologique allemand,
Rome, nos 1935 639.

N° 56 — **Sarcophage des Muses.**
(Rome, palais Farnèse.)

Cliché de l'Auteur

N° 71 — **Relief funéraire de Claudia Italia**
(Paris, magasins du musée du Louvre.)



Cliché de l'Institut Archéologique allemand, Rome, d'après une épreuve du *cliché Moscioni* n° 21810.

N° 208 — **Sarcophage au lecteur et à la musicienne.**
(Rome, palais Barberini.)

Cliché de l'Auteur.

N° 221 — **Sarcophage d'une musicienne.**
(Naples, musée National.)

I. - INDEX de CONCORDANCE.

Renvoi aux pages de la deuxième partie où sont cités chacun des monuments analysés dans la première.

N°s	Pages
1	193, 197, 198.
2	193, 197, 198.
3	182, 187, 193, 197, 199, 244, 245, 246.
4	193, 197, 199, 244, 246.
5	182, 193, 197, 199.
6	193, 197, 199.
7	193, 197, 213.
8	193, 197, 213, 246.
9	187, 193, 197, 199, 244, 249.
10	193, 197, 198, 199, 243, 267.
11	193, 197, 198, 199, 244.
12	187, 193, 197, 246.
13	187, 193, 197, 246.
14	193, 210, 214.
15	270, 275, 277.
16	186, 194, 210, 213.
17	184, 193, 210, 219.
18	184, 193, 194, 197, 199, 200, 244, 246.
19	184, 194, 197, 199, 200, 244, 246.
20	194, 209, 246, 248.
21	194, 210, 246.
22	210, 219.
23	194, 210, 217, 246, 249, 269.
24	270, 273, 277, 278, 279, 281.
25	192, 271.
26	270, 283.
27	270, 283.
28	270, 283.
29	270, 283.
30	270, 283.
31	270, 283.
32	270, 283.
33	270, 283.
34	270, 283.
35	270, 283.
36	270, 283.
37	270, 283, 284.
38	270, 283, 284, 294.
39	270, 283, 284.
40	270, 283.
41	270, 283.
42	270, 283.
43	270, 283.
44	270, 283.
45	195, 270, 283, 284, 285, 286, 287.
46	270, 283.
47	270, 283.
48	270, 283.
49	213, 270, 283.
50	213, 270, 283.
51	213, 270, 283.
52	186, 209.
53	184, 186, 209, 229, 243, 296.
54	187, 211, 217, 250.
55	209, 213, 269.
56	185, 217, 220.
57	185, 217, 220.
58	185, 217, 220.
59	184, 185, 217.
60	184, 185, 217.
61	185, 217, 220.
62	185, 217, 220.
63	185, 217, 220.
64	270, 273, 275, 277.
65	270, 273, 275, 277.
66	270, 283.
67	186, 270, 275, 277, 279.

N°s	Pages
68	209, 213, 269.
69	209, 213, 269.
70	209, 213, 269.
71	183, 194, 209, 220, 230, 234, 248.
72	187, 217, 249, 250, 269.
73	192.
74	192.
75	210.
76	210.
77	211.
78	209.
79	209, 250.
80	209, 250.
81	209.
82	184, 194, 209, 246.
83	209.
84	183, 184, 209, 210.
85	213, 218.
86	209, 267.
87	209, 267, 269.
88	267, 270, 273, 275, 277.
89	213, 218.
90	184, 185, 217, 218, 220.
91	186, 270, 271, 273, 275, 276.
92	270, 271, 273, 275, 277.
93	194, 209, 211, 213, 230, 246.
94	209, 245.
95	186, 197, 199, 200, 293.
96	184.
97	270, 275, 276.
98	187, 217, 250, 267.
99	183, 184, 186, 267, 270, 273, 275, 277, 293.
100	209, 213, 269.
101	209, 213, 269.
102	194, 209, 211, 212, 213, 215, 217, 219, 220, 230, 246, 248, 249.
103	194, 209, 246.
104	187, 209, 250.
105	210, 250, 269.
106	192, 260.
107	209.
108	194, 209, 211, 246.
109	194, 209, 246, 248.
110	194, 209, 213, 246, 281.
111	184, 270, 271, 273, 275, 277.
112	211, 218.
113	211, 218.
114	252.
115	195, 270, 284.
116	270, 284.
117	270, 284.
118	270, 284.
119	270, 284.
120	270, 284.
121	270, 284.
122	270, 284.
123	270, 284.
124	270, 284.
125	213, 270, 284.
126	213, 270, 284.
127	213, 270, 284.
128	213, 270, 284.
129	213, 270, 284.
130	209, 252.
131	209, 252.
132	192, 209, 210, 252.
133	186, 210, 252.
134	209, 252.
135	209, 252.
136	209, 252.
137	209, 252.
138	209, 252.
139	209, 252.
140	209, 252.
141	209, 252.
142	209, 252.
143	209, 252.
144	209, 252.
145	209, 252.
146	209, 252.
147	209, 219, 246, 252.
148	209, 252.
149	209, 252.
150	184, 209, 211, 252.

N°s	Pages
151	194, 197, 205.
152	197, 206,
153	194, 210, 246.
154	210, 250.
155	194, 210, 246.
156	210, 213.
157	210, 213.
158	210, 213.
159	210, 213, 219, 246.
160	210, 213.
161	211, 218.
162	187, 270, 277, 279, 284.
163	270, 272.
164	270, 278, 279.
165	270, 278, 279.
166	270, 285.
167	187, 195, 270, 284.
168	187, 270, 284, 285.
169	187, 270, 284, 285.
170	270, 284, 285.
171	270, 283.
172	270, 283.
173	270, 283.
174	270, 283.
175	270, 283.
176	270, 283.
177	270, 283.
178	270, 283.
179	270, 283.
180	270, 283.
181	270, 283.
182	270, 283.
183	187, 209, 245.
184	195, 270, 271, 284, 285.
185	209, 213.
186	209, 213.
187	192.
188	192.
189	192.
190	192, 213.
191	192, 246.
192	194, 211.
193	211.
194	211, 213.
195	211, 213.

N°s	Pages
196	211, 218.
197	194, 211, 218, 250, 285, 287.
198	211, 251.
199	211, 251.
200	252.
201	252.
202	252.
203	252.
204	252.
205	213, 252.
206	194, 209, 211, 220, 246, 249.
207	184, 194, 210, 211, 246, 248, 270, 272.
208	194, 210, 211, 246.
209	194, 210, 211, 246.
210	210, 211, 269.
211	194, 210, 211, 246.
212	211.
213	183, 184, 195, 209, 211, 248, 251, 296.
214	210, 211.
215	194, 209, 211, 246, 248.
216	184, 194, 209, 211, 212, 246, 247, 248.
217	194, 210, 211, 217, 219, 246, 248.
218	211, 216, 270, 272.
219	211, 213.
220	211, 213.
221	211, 245, 248.
222	211, 245.
223	211.
224	218, 252.
225	218, 252.
226	218, 252, 269.
227	218, 252, 269.
228	218, 252.
229	218, 252, 269.
230	218, 252, 269.
231	218, 252, 269.
232	218, 252, 269.
233	218, 252, 269.
234	213, 218, 252.

II. - INDEX des SITUATIONS & PROVENANCES

Les provenances sont indiquées en caractères **gras.**
Cet index ne mentionne que les seuls monuments qui font l'objet d'un paragraphe numéroté de l'inventaire.

	N°s
AIX-EN-PROVENCE, *musée*	55.
ALGER, *musée*	37.
ANCÔNE, *cathédrale*	25.
ARLES, *musée*	40, 45, 115, 119, 122, 126, 127, 139, 166, 168, 170, 172, 173, 175, 179.
Arlon	133.
ATHÈNES, *musée National*	140, 149, 189, 198
— situation précise inconnue	78.
BERLIN, *musée*	197, 201.
BLYROUTH, *musée*	10.
BOURGES, *musée Municipal*	188.
BRIGNOLES, *ancien Séminaire*	15.
CAGLIARI, *cathédrale*	112.
Collection CALVERT	114.
CAMBRIDGE, *Fitzwilliam museum*	131.
CAPUA, *museo Campano*	154.
CARTHAGE, *musée Lavigerie*	52.
CONSTANTINOPLE, *musée*	79, 80, 130, 141.
FLORENCE, *musée des Uffizzi*	12.
— *palais Riccardi*	85.
— situation précise inconnue	33.
GÈNES, *cathédrale*	22.
IGEL, *mausolée*	74.
KONIEH, *musée*	107.

	N°s
La Gayolle	15.
LÉNINGRAD, *musée de l'Ermitage*	142.
LERINS, *abbaye*	180.
LONDRES, *British museum*	82, 93, 193, 202.
LOWTHER CASTLE	6.
LUXEMBOURG, *rue de la Trinité*	133.
LYON, *musée*	36, 121.
MADRID, *ancienne Académie royale*	178.
MANTOUE, *cathédrale*	182.
MARSEILLE, *musée Borély*	41, 42.
MILAN, *Duomo*	48.
— *église S. Celse*	177.
— *musée du Castello Sforzesco*	210.
NAPLES, *catacombe de S. Janvier*	184.
— *musée National*	16, 221.
NARBONNE, *musée*	116.
NEW-YORK, *Metropolitan museum*	83.
NÎMES, *cathédrale*	46.
Ostie	53.
OSTIE, *musée*	205, 228.
PALERME, *cathédrale*	58, 216, 217.
PARIS, *collection privée*	199.
— *musée du Louvre*	2, 5, 19, 44, 61, 71, 90, 104, 143.
PÉROUSE, *musée*	35, 169.
PISE, *Campo-santo*	86.
PORTO-TORRES, *cathédrale*	212.
RAVENNE, *eglise S. Vittore*	213.
— *musée*	99.
ROME, *abbaye S. Paul aux Trois Fontaines*	211.
— *Antiquarium comunale*	94.
— *catacombe de Calliste*	26, 137.

	N°s
ROME, *catacombe de Calliste (musée)*	100, 128, 129, 227, 229.
— *catacombe de Cyriaque*	69, 125.
— *catacombe de Domitille*	30, 31, 101, 160.
— *catacombe des Gordiani*	32.
— *catacombe de Marc et Marcellien*	28, 29.
— *catacombe de Pierre et Marcellin*	66, 67, 162.
— *catacombe de Prétextat*	70, 165.
— *catacombe de Prétextat (musée)*	147, 219.
— *catacombe de Priscille*	68, 232.
— *catacombe de S. Sébastien (musée)*	39, 47, 124.
— *collection Simonetti*	206.
— **collection Woodyat**	77.
— *église S. Agnès-hors-les-murs*	176.
— *église S. Marie Antique*	91.
— *église S. Marie du Prieuré*	57, 155.
— *église S. Paul-hors-les-murs*	96, 109.
— *église SS. Quatre Couronnés*	156.
— *hôpital de S. Jean de Latran*	222.
— *musée du Capitole*	132.
— *musée des Conservateurs*	87, 88, 150, 151.
— *musée du Latran, chrétien*	49, 50, 51, 92, 105, 111, 117, 118, 120, 157, 164, 167, 218, 226.
— *musée du Latran, profane*	17, 95, 158, 200, 234.
— *musée des Thermes*	1, 9, 13, 23, 34, 54, 75, 98, 148, 230, 233.
— *musée Torlonia*	4. 102, 145, 223.
— *palais Barberini*	208.
— *palais Borghese*	136.
— *palais Colonna*	81.
— *palais Corsetti*	123, 159.
— *palais Corsini*	113, 207.
— *palais Farnese*	56.
— *palais Giustiniani*	20.
— *palais Margherita*	146.
— *palais Mattei*	21.
— *palais Sanseverino*	97.
— *parco Traiano*	163.
— *pyramide de Cestius*	106.
— **studio Altobelli-Zinzler**	60.

	N°s
ROME, *via Latina*	24, 186.
— *via Mario de' Fiori*	89.
— **via Salaria**	111.
— *viale Manzoni*	27.
— *villa Albani*	63, 220, 225.
— *villa Balestra*	53.
— *villa Borghese*	8.
— *villa Doria-Pamphili*	3, 152.
— *villa Rondanini*	76.
— situation précise inconnue	110, 138, 161, 196, 209.
SAINT-CANNAT, *église*	43.
Selefkieh	80.
SENS, *musée*	190, 191.
SESTO FIORENTINO, *villa Guicciardini*	153.
Sidamara	79, 141.
SPLIT, *musée*	59, 144.
STRASBOURG, *musée*	195.
TARRAGONE, *musée*	72.
TEBESSA, *musée*	103.
Torre-Nova	136.
TRÈVES, *cathédrale*	185.
— *musée*	13, 73.
TURIN, *musée*	187.
VATICAN (CITÉ DU), *crypte de S. Pierre*	38, 171.
— — *musées*	18, 62, 84, 108, 134, 135, 183, 192, 194, 203, 214, 215, 231.
— — *musée du Camposanto Teutonico*	65.
— — *museo Petriano*	181.
VELLETRI, *musée*	64.
VÉRONE, *musée archéologique*	7.
VITERBE	174.
Situation précise inconnue	11, 204, 224.

III. - INDEX des AUTEURS CITES.

Les auteurs de Catalogues ou de Recueils de monuments (cf. p. 13-15) ne sont mentionnés que pour les seuls passages où leur opinion personnelle est prise en considération.

Actes de Pierre, 280.
ALTMANN, 20.
AMELUNG, 44, 92, 103, 167, 219, 220.
Anthologie Grecque, 238, 239.
Antisthène, 253.
Aphtonios, 227.
Aristote, 227, 232, 237.
Athénagore, 279, 280.
Augustin (Saint), 19, 60, 216, 235, 237, 269, 274, 282.
Axiochos, 237, 238, 239.

BARRERA, 39, 198.
BAYET, 8, 11, 248, 251.
BENDINELLI, 260.
BÉRARD, 253.
BERNOUILLI, 171.
BIDEZ, 256, 263.
BIRT, 5, 25, 26, 32, 87, 182-183, 187, 190-193, 195, 212, 213.
BOISSIER, 256.
BOUSSET, 275.
BOYANCÉ, 7-8, 40, 188, 232, 233, 234, 236, 237, 239, 241, 246, 250, 253, 255.
BRÉHIER (E.), 253.
BRÉHIER (L.), 283.
BRENDEL, 31, 182, 219.

CADIOU, 280.
CAGNAT, 215.
CAGNAT et CHAPOT, 39, 51, 189, 212.
CAHEN, 189, 212.
CALDER, 287.
CARCOPINO, 36, 44, 245, 248, 253, 260, 261, 262, 263, 270.
CHAPOUTHIER, 250, 262.
Cicéron, 227, 236, 237.
CLARAC, 189.
COLLIGNON, 20, 66, 212, 218.
Code Théodosien, 149.
COMPARETTI, 261.
CORTE (Della), 193.
CRAIG, 66.
CUMONT, 5, 7, 11, 30, 37, 186, 190, 231, 232, 233, 235-236, 240, 243-244, 246, 253, 263, 267.
CURTIUS, 11.

Daniel, 285.
DELATTE, 154, 188, 238, 250, 251, 255.
DELEHAYE, 269.
DEN EYNDE (Van), 275.
DEONNA, 189.
Deutéronome, 121.
Diodote, 237.
DORNSEIFFS, 70.
DUCHESNE, 145.
DUETSCHKE, 5, 87, 100-101, 165, 183-185, 187, 188, 190, 195, 212, 213, 220, 238, 248, 251, 276.

EISLER, 167.
Epicure, 233, 238.
Epiphane (Saint), 99.
ESPÉRANDIEU, 71, 105, 151, 214.
Eumène, 259.
Eusèbe, 99, 279, 280.
Exode, 120.

Faye (de), 280, 281.
Festugière, 248, 251, 262, 263, 282.
Ficker, 120, 281.
Friedlaender et Wissowa, 216.
Froehner, 105, 212.
Franchi de' Cavalieri, 118, 280.

Gagé, 36.
Garrucci, 212, 219, 275, 278, 284.
Gérhard, 213.
Gercke, 270.
Gerkan (Von), 41.
Gilson, 279, 282.
Goblot, 236.
Grégoire de Nazianze (*Saint*), 209, 229, 282.
Gsell, 104.
Guignebert, 99.
Gummerus, 189.
Guetschow, 41, 128.

Herbig, 123.
Hermias, 280.
Hermès Trismégiste, 259, 260, 264.
Hermogène, 227.
Histoire Auguste, 216, 227.
Homélies Clémentines, 280.
Horace, 234, 235, 239.

Irénée (*Saint*), 99, 280.

Jahn, 189.
Jamblique, 236, 238.
Jérôme (*Saint*), 214, 282.
Jones, 90, 104.
Julien l'Apostolat, 237, 256, 257, 259.
Jullian, 277.
Junyent, 79.
Justin, 99, 279, 280.

Kaufmann, 273.
Kerenyi, 184, 191.
Kirsch, 67, 275.
Labriolle (de), 255, 256, 280.
Lafaye, 5, 191, 212.

Laurentius Victorinus, 227.
Lawrence, 23, 270.
Le Blant, 120.
Leclercq, 281.
Libanios, 228, 259.
Lugli, 5, 109, 213, 281.
Lugli et Filibeck, 64.

Macchioro, 181, 246, 250, 251, 261.
Macrobe, 216, 236.
Maiuri, 261.
Marinos, 237.
Marruchi, 281.
Marquardt, 148.
Martial, 216.
Massow (Von), 213.
Matz et Duhn (Von), 163.
Maxime de Madaure, 257.
Mayer, 7, 249.
Méliton, 279.
Ménandre de Laodicée, 227.
Ménard, 233.
Merlin, 3, 76.
Meunier, 233.
Miltiade, 279.
Mommsen, 215.
Montfaucon, 247.
Morey, 23, 24, 82.

Nissen, 47.

Origène, 278.
Ovide, 235.

Paribeni, 53, 198.

Paulin de Nole (Saint), 204.
Peeck, 242.
Petersen, 63, 243.
Paul (Saint), 274, 279, 283.
Pfuhl, 5, 25, 67, 184.
Picard, 3, 70, 88, 94, 245.
Pindare, 238.
Platon, 220, 232, 234.
Plotin, 232, 239.
Plutarque, 253.
Poland, 194.
Porphyre, 253.
Pottier, 250, 251.
Poulsen, 20, 78, 133, 193, 233.
Proclus, 233, 237, 239.
Priscien, 227.
Ptolémée, 238, 264.
Pythagore, 232.

Quintilien, 227.

Reinach, 51, 104.
Rhétorique à Herennius, 227.
Ribezzo, 124.
Robert, 5, 10, 174.
Rodenwalt, 49, 103, 212, 220, 249.
Roosval, 270.
Rostovtsev, 215, 261.
Ruesch, 248.
Ruyt (de), 124, 212.

Sacken (Von), 212.
Salluste, 216, 226.
Sappho, 233.
Sénèque le Philosophe, 216.
Sénèque le Rhéteur, 216.
Simon, 91, 270.
Stace, 235.
Stohlmann, 86.
Strong, 184.
Stuhlfauth, 6, 115, 117, 119, 120.
Styger, 116, 119, 212, 275.
Suétone, 216, 226, 227.
Sybel (Von), 212, 275.

Tatien, 279, 280.
Tertullien, 99, 280.
Théon d'Alexandrie, 227.
Tibulle, 235.

Vincent, 275.
Virgile, 229, 234, 235, 239.
Visconti, 212.
Visser, 109.

Wernicke, 5, 28, 30.
Wickert, 64.
Wiegand, 241.
Wieseler, 212.
Wilpert, 6, 41, 44, 45, 53, 79, 90, 95, 99, 106, 110, 115, 119, 133, 162, 163, 176, 212, 216, 269, 270, 272, 275, 276, 277, 283, 284.

TABLE des FIGURES dans le TEXTE.

Pages

Fig. 1. — Principaux types de sarcophages..... 21

Fig. 2. — Modes de représentation du *volumen*..... 26

Fig. 3. — Sarcophage du musée du Louvre, n° 2..... 29

Fig. 4. — Sarcophage de la villa Doria-Pamphili, n° 3..... 30

Fig. 5. — Détail d'un sarcophage du musée des Thermes, n° 9. 34

Fig. 6. — Face antérieure du même sarcophage, n° 9..... 34

Fig. 7. — Sarcophage dit « de Plotin », musée profane du Latran, n° 17..... 48

Fig. 8. — Registre central du sarcophage de la villa Balestra, n° 53..... 63

Fig. 9. — Sarcophage du musée des Thermes, n° 54..... 65

Fig. 10. — Sarcophage du musée de Tarragone, n° 72..... 78

Fig. 11. — Sarcophage de Sidamara, musée de Constantinople, n° 79..... 83

Fig. 12. — Faces latérales d'un sarcophage du musée du Louvre, n° 90..... 91

Fig. 13. — Sarcophage « simonien », musée des Thermes, n° 98. 97

Fig. 14. — Sarcophage de la via Salaria, musée chrétien du Latran, n° 111..... 110

Fig. 15. — Détail d'un sarcophage du musée d'Arles, n° 115.... 115

Fig. 16. — Détail du sarcophage « des deux frères », musée chrétien du Latran, n° 118..... 115

Fig. 17. — Couvercle d'un sarcophage du musée des Conservateurs, n° 150..... 129

Fig. 18. — Sarcophage du musée de Capua, n° 154..... 132

Fig. 19. — Couvercle d'un sarcophage du musée de Berlin, n° 197..... 152

Fig. 20. — Sarcophage du musée profane du Latran, n° 200.... 156

Fig. 21. — Sarcophage Simonetti, n° 206..... 159

Fig. 22. — Sarcophage de Ravenne (S. Vittore), n° 213..... 164

Fig. 23. — Fragment de couvercle de sarcophage, catacombe de Calliste, n° 227..... 172

TABLE des PLANCHES HORS-TEXTE.

Pl. I. — Sarcophage asiatique d'enfant (Rome, dans le commerce), n° 11.

Pl. II. — Stèle du maître d'école Furius Philocalus (Naples, musée National), n° 16.

Pl. III. — Moitié gauche d'un sarcophage des Muses (Rome, palais Farnèse), n° 56. – Relief funéraire de Claudia Italia (Paris, magasins du musée du Louvre), n° 71.

Pl. IV. — Sarcophage au lecteur et à la musicienne (Rome, palais Barberini), n° 208.

Pl. V. — Sarcophage d'une musicienne (Naples, musée National), n° 221.

TABLE DES MATIÈRES

Pages

INTRODUCTION 1

Abréviations 13

PREMIERE PARTIE

Analyse des monuments.

Nature des monuments 19

Principaux types de sarcophages 20

Représentation du *volumen* 24

I. *Scènes d'enseignement* (nos 1-15) 27

II. *Scènes de lecture* (nos 16-186) 45

A. Le lecteur se présente assis, vu de face (nos 16-50) 46

Le Christ enseignant (nos 26-51) 56

B. Le lecteur se présente assis, de profil (nos 52-124)

a) Seul : nos 52-70 61

b) Associé à un ou plusieurs personnages debout : nos 71-104 75

c) L'auditeur principal est assis : nos 105-113. 105

d) L'auditoire est allongé : n° 114 112

e) Saint Pierre enseignant : nos 115-129 114

C. Le lecteur se présente allongé (nos 130-150) 121

D. Le lecteur se présente debout (nos 151-182) 130

Le Christ enseignant (nos 171-182) 141

E. Le lecteur est réduit à un buste (nos 183-186) ... 146

III. *Scènes d'écriture* (nos 187-197) 148

IV. *Scènes de musique* (nos 198-223) 154

V. *Ulysse et les Sirènes* (nos 224-234) 172

DEUXIEME PARTIE

Interprétation.

CHAPITRE I. — *Symbolisme immédiat ou lointain ?* 181

CHAPITRE II. — *Enfants prodiges* 197

CHAPITRE III. — *L'homme cultivé* 209

CHAPITRE IV. — *L'héroïsation par la culture*..... 231
CHAPITRE V. — *La science sacrée*..... 259
CHAPITRE VI. — *La « philosophie » des chrétiens*..... 269

CONCLUSION 287

APPENDICE. — *Sarcophages préparés pour un couple de défunts*.. 292

I. *Index de concordance*..... 299
II. *Index des situations et provenances*..... 303
III. *Index des auteurs cités*..... 307
Table des figures dans le texte..... 310
Table des planches hors-texte..... 311
Table des matières..... 313